




DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.

Geschichte
der
Poesie und Beredsamkeit
seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Von

Friedrich Bouterwek.

Erster Band.

Göttingen,
bey Johann Friedrich Röwer.
1801.



Vorrede.

Wer sich an die weitaussehende Unternehmung wagt, die Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit zu erzählen, hat, wenn er nicht ein endloses Werk anfangen will, zwischen zwei Wegen zu wählen. Der eine ist der philologisch-bibliographische, der andre der philosophisch-kritische. Alle irgend brauchbaren Notizen, die seit einem halben Jahrtausend bekannt gewordenen Werke der Redekunst betreffend, zu sammeln, zu berichtigen und zu vermehren, und zugleich die Ge-

 schichte

schichte des ästhetischen Geistes und Geschmacks dieses halben Jahrtausends pragmatisch als einen Theil der Geschichte der Menschheit zu erzählen, möchte wohl so wenig ein Menschenalter hinreichen, als ein Individuum berufen seyn. Wenigstens war ein Versuch, mehr schon bekannte Notizen für ästhetische Aufklärung zu benutzen, als neue hinzuzufügen, das Einzige, wozu ich mich verbindlich machen konnte, als ich diesen Theil der Bearbeitung des großen Werks der "Geschichte der Künste und Wissenschaften seit ihrer Wiederherstellung" übernahm.

Der Anfang der neueren Poesie und Beredsamkeit läßt sich noch unterscheiden vom Anfange der Poesie und Beredsamkeit in den neueren Sprachen. Die erste Poesie in neu-europäischen Sprachen ist die "fröhliche Kunst" (gaya ciencia) der Troubadours, und die erste Prose nach dem Aussterben der

latei-

lateinischen Volkssprache die romantische in den Rittergeschichten aus der letzten Hälfte des dreizehnten und der ersten des vierzehnten Jahrhunderts. Die Geschichte dieser Morgendämmerung der neueren Redekunst hat aber schon Hr. Eichhorn in seiner "allgemeinen Geschichte der Cultur und Litteratur des neueren Europa" eben so lehrreich, als ausführlich erzählt. Sie gehört auch schicklicher in die letzte Periode der Geschichte des Mittelalters, als in die erste der neueren Zeit; denn Geist des Mittelalters ist der Geist der Poesie der Troubadours und des Ritterromans. Was neuere Denk- und Sinnesart zu heissen verdient, entwickelt sich in der Redekunst nicht eher als mit Dante. Mit ihm und folglich mit der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit fängt dieses Buch an.

Verführerisch in der Fortsetzung dieser Geschichte wäre der Versuch einer synchronistischen Bearbeitung der Fortschritte des ästhetischen Geistes und Geschmacks in den verschiedenen Sprachen des neueren Europa. Aber natürlicher und nicht weniger lehrreich ist es doch wohl, die Geschichte der schönen Litteratur jeder Nation, die hier in Betracht kommt, ununterbrochen bis zu Ende zu erzählen. Dahin und zum natürlichen Uebergang von einer Litteratur zur andern führt von selbst auch der Weg, den die ästhetische Cultur im neueren Europa nahm. Denn die italienische Litteratur erhielt sich selbstständig und ohne Einfluß von aussen bis auf die Zeit, wo sie von ihrer Höhe längst herabgesunken war. In ihrer schönsten Epoche wirkte sie zunächst auf den erwachenden Geschmack in Spanien und Portugal. Das Ende der besten Periode der spanischen und portugiesischen Poesie steht in der genauesten

Verbin-

Verbindung mit dem Anfange der französischen. Die französische Litteratur entwickelte sich seitdem bis auf ihre letzte Periode selbstständig bis zum Eigensinn. Die englische war von ihr anfangs unabhängig, empfand aber dafür ihren Einfluß nachher desto mehr, bis sie sich wieder energisch losriß. — Und wer kann die Geschichte des deutschen Geschmacks in irgend einer Kunst erzählen, wenn er nicht den Geschmack von halb Europa als bekannt voraussetzt?

Wenig gewonnen und viel verloren wäre bei einer Zerstückelung des chronologischen Zusammenhangs dieser Geschichte, nach Dichtungsarten und methodisch getrennten Gattungen des prosaischen Styls. Mehrere der Fächer, in die wir Schriften von poetischem und rhetorischem Werth nach gangbaren Classentiteln einschieben, fallen ohnehin in einander, wenn die Hand der Kri-

tik sie ernsthaft berührt. Und wo die Gattungen durch das Wesen der Poesie und Beredsamkeit wirklich geschieden sind, wirkten doch auf den Dichter und prosaisch beredten Schriftsteller nicht bloß die Werke älterer Dichter und Schriftsteller aus demselben Fache, in welches wir seine Arbeit stellen. Mancher fortstrebende Geist lehnt sich an denjenigen am stärksten an, der ihm nicht eben am nächsten verwandt ist; und manche Geisteswerke von verschiedenen Classentiteln sind einander näher verwandt, als viele gleich benannte. Wer also die Fortschritte des Geschmacks beobachten will, muß die chronologische Ordnung, wo irgend etwas auf sie ankommt, nicht einer Tabelle von Gattungen und Arten aufopfern. Selbst die Geschichte der Prose wird von der Geschichte der Poesie erst dann mit Nutzen geschieden, wenn beide über die Periode der jugendlichen Unbestimmtheit hinaus sind.

Bei

Bei dem ersten Theile der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit kommen die litterarischen Notizen nach dem Plane dieses Buchs mehr in Betracht, als bei dem folgenden. Denn beim ersten Aufblühen der Litteratur ist manches Werk als Beitrag zur Jugendgeschichte des menschlichen Geistes merkwürdig, das in einem Zeitraume, wo zur Mittelmäßigkeit im Dichten und Denken nicht viel mehr Talent, als zur Fertigkeit im Lesen und Schreiben, gehört, auch aus dem Gedächtnisse der Litteratoren füglich verschwinden kann. Ueberdem sind mehrere Werke von übrigens berühmten Schriftstellern aus der ersten Periode der italienischen Litteratur, z. B. von Boccaz, in Deutschland, wie es scheint, selbst nicht allen Litteratoren hinlänglich bekannt; denn die litterarischen Notizen, auf die man sonst kurz und gut verweisen könnte, sind theils gar zu dürftig, theils nicht einmal richtig; und wer sich genauere

Auskunft verschaffen will, kann doch mit al-
ler Mühe kaum jedes Buch zu Gesicht be-
kommen, das er vielleicht näher kennen ler-
nen möchte. So erhielt ich die beste Samm-
lung der ältesten italienischen Gedichte (Rime
di diversi autori antichi Toscani, Venez.
1748.) nicht eher, als nachdem im Buche
schon längst die ältere florentinische benutzt
war. Italienische Schriften, die seit dem
Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gar
nicht wieder aufgelegt sind, findet man viel-
leicht auf andern der berühmtesten Bi-
bliotheken so wenig wie auf unsrer Göttingi-
schen beisammen. Indessen habe ich mich
vergebens doch nur um ein einziges Buch be-
müht, um den ächten, unverschönerten und
unverunstalteteten Orlando inamorato von
Bojardo. Mit den Verbesserungen von Do-
menichi erhielt ich ihn durch die Güte ei-
nes auswärtigen Gelehrten. Nur die Umar-
beitung von Berni ist keine Seltenheit.

Ohne

Ohne die in die Reihe der Anmerkungen aufgenommenen Citate aus den Werken der Dichter und prosaisch beredten Schriftsteller selbst hätten die im Buche unvermeidlich gefällten Urtheile oft nur kritische Machtsprüche zu seyn geschienen. Der Geschichtschreiber der Kunst und des Geschmacks hat es ohnehin weit unbequemer, als, wer die Entstehung und die Fortschritte einer Wissenschaft erzählt. Er kann nicht, wie dieser, Behauptungen, Lehren und Entdeckungen Andrer als Facta ohne allen Schein der Partheilichkeit mittheilen. Gern oder ungern muß er als Erzähler zugleich Recensent seyn. Aber schicklicher wird er den, vollends in unsern Tagen, gellend aus allen Ecken widerhallenden Recensententon zum Tone des Erzählers herab, als diesen zu jenem hinaufstimmen. Auch war es rathsamer, bei Allem, was diese Geschichte von Kritik enthält, die Verwandschaft der Aesthetik mit der

Tran-

Transscendentalphilosophie zu ignoriren, als durch Einmischung transscendentaler Ideen, auch wo sie sonst nützlich gewesen wären, unabsichtlich den eckelhaften Mißbrauch zu befördern, der in unsern Tagen von grüblerisch schwachen Köpfen mit dem getrieben wird, was man kritische Philosophie nennt.

Göttingen,
am 16. April, 1801.

Bei der Correctur des ersten Theils dieser Geschichte der Poesie und Beredsamkeit sind nicht wenig Druckfehler stehen geblieben, deren Berichtigung bei der Eile, mit der die letzten Bogen abgedruckt wurden, bis zur Erscheinung des zweiten Theils verschoben werden muß, dem auch eine Anzeige des Inhalts der beiden ersten Theile statt eines Registers beigefügt werden wird. Man beliebe bis dahin nur die unter den Druckfehlern häufig vorkommenden Verwechselungen des m und n in den Wörtern ihm und ihn, dem und den, einem und einen, u. s. w., z. B. S. 15. Z. 5. v. u. und Z. 11. v. u., und so an vielen andern Stellen, zu verbessern.

Allgemeine Einleitung
in die Geschichte
der
neueren Poesie und Beredsamkeit.

Als der menschliche Geist in Europa, um die Zeit, wo die neuere Geschichte anfängt, zu neuer Selbstthätigkeit erwachte, war nur noch eine dunkle Spur von dem vorhanden, was die Welt damals gewesen war, als griechische und römische Cultur herrschten. Alle Verhältnisse hatten sich geändert. Ganz andere Menschen beteten zu ganz andern Göttern. Herrscher und Unterthanen regierten und gehorchten nach ganz andern Regeln. Denkart und Sitten aller Stände trugen ein neues Gepräge. Es war eine andre Welt.

Diese Neuheit aller Dinge zeigt sich auch deutlich in dem ganzen Charakter der ästhetischen Werke des neueren Genies. Und es wäre ein Wunder, wenn sie sich da nicht besonders deutlich zeigte. Denn was man auch von einer reinen Objectivität gewisser, für alle Zeiten und Völker musterhaften Kunstwerke mit

Recht rühmen mag; es ist erstens historische Wahrheit, daß gerade die Künstler, die am sichersten für die Ewigkeit arbeiteten, die Eigenthümlichkeit ihres Geistes am innigsten mit dem Geiste ihres Zeitalters vereinigten. Es ist zweitens psychologische Wahrheit, daß die wahrhaftigen Künstler in dieses Verhältniß zu ihren Zeitgenossen treten mußten. Nicht als ob der Geschmack des Jahrhunderts dem Genie gebieten könnte oder dürfte. Wenn das wäre, woher solten denn die Muster kommen, denen jedes gebildete Jahrhundert huldigt? Aber je weniger gelehrte Abstraction an die Stelle der wahren Begeisterung tritt, desto mehr lebt und webt der Künstler in der Welt fort, in der er aufwuchs. Nicht die Form, aber den ersten Stoff seiner Erfindungen lieferte ihm die Natur, die ihn zuerst umgab. Und wie er auch immer diese Natur nach seinen Ideen und erweiterten Einsichten umbilden und in der Umbildung veredeln mochte; immer blieb er um so fester an den Geist seines Stoffes gebunden, je mehr sich durch Natur und Leben seine Erfindung auszeichnete. Der Künstler, an dessen Werken Natur und Genie größeren Antheil haben, als Beispiel, Unterricht und Lectüre, paßt sich der Welt, von der er unmittelbare Kenntniß hat, in denselben Verhältnissen unmittelbar an, in denen er die Welt überhaupt nach sich bildet.

Die redende Kunst ist noch weit mehr, als die bildende und tönende, von Zeit und Umständen abhängig. Ihr Organ, die Sprache, ist gerade so reich oder so arm an Mitteln der Darstellung, als das Volk, das sie spricht, an Begriffen reich oder arm ist. Da die Bedeutung der Wörter der letzte Grund aller ihrer ästhetischen Verbindungen ist, so fesselt

den

den Dichter seine Sprache durch eben die Kraft, durch die er sein Publicum beherrscht. Was dieses bei dem symbolischen Ausdruck durch Worte nicht verstehen kann, das vermag auch er als Dichter nicht auszudrücken. Wie sich daher der Geist eines Volks in der Sprache zeigt, so zeigt er sich unvermeidlich auch in allen Werken der Poesie in dieser Sprache. An wie vielen Fäden der dunklen Vorstellungen, die jedes Wort begleiten, hängt nicht die ästhetische Bedeutung eines Gedichts! Und dieses Spiel der dunkeln Vorstellungen, zu dem der Dichter den Geist seines Publicums beleben möchte, ist doch größtentheils nur Resultat des Nationalcharakters, der Nationalcultur und der allgemeinen Denkart des Volks, in dessen Sprache der Dichter sich mittheilt.

Wollen wir also die Verdienste, die sich die neueren Nationen um die redende Kunst erworben haben, richtig schätzen, so müssen wir uns vorläufig an die religiösen, gesellschaftlichen und litterarischen Verhältnisse erinnern, durch die sich die neueren Zeiten seit der Wiederentstehung der Kunst von dem classischen Alterthum überhaupt unterscheiden. Haben wir diesen Gesichtspunkt zur Beobachtung des Eigenthümlichen der neueren Poesie und Beredsamkeit im Allgemeinen gewonnen, so laufen wir weniger Gefahr, wahres Verdienst einer eigensinnigen und doch blinden Kritik aufzuopfern. Dann können wir sicherer eine charakterisirende Geschichte des Geschmacks der verschiedenen neueren Nationen, die auf poetisches und rhetorisches Verdienst Anspruch machen, zu entwerfen versuchen.

I. Europa war zum Christenthum bekehrt worden. Und nicht leicht können zwei Religionsarten in

ihrem Bezuge auf ästhetische Bildung und Thätigkeit des Geistes verschiedener seyn, als der christliche Offenbarungsglaube und der griechische Mythenglaube.

Die Religion des alten Griechenlands war ein Kind des Zufalls und der Phantasie, von Priestern erzogen, aber ohne Stifter, ohne geschriebenes Gesetz und ohne Glaubensregel. Das Christenthum gehört zu den gestifteten Religionen. Die Geschichte seines Stifters wird durch heilige Bücher verbürgt; und diese heiligen Bücher enthalten ein Gesetz und eine Glaubensregel, denen gelehrte Ausleger bald die Form eines Systems gaben. Das System jedes Auslegers galt unter den Anhängern derselben für das einzige der reinen Wahrheit. Mit der griechischen Mythenreligion konnte die Phantasie der Künstler fast willkürlich spielen. Der christliche Dichter mußte entweder auf alle religiöse Darstellung der Geschichte und der Lehren seines Glaubens Verzicht thun, oder sich gewissenhaft an die gesetzgebende Dogmatik seiner Kirche halten, wenn er auch durch ausschmückende Dichtungen die Gränzen der Religionsgeschichte zu erweitern sich erlaubte. Was also auch immer der christliche Dichter von Feuer und Kraft seinen Erfindungen einhauchen mochte; ängstlich mußte seine Darstellung bleiben, wenn sie ihm selbst nicht als gottlos misfallen solte. Diese Aengstlichkeit mußte sich in seine ästhetische Ansicht auch derjenigen Dinge mischen, die nicht unmittelbar Religionssachen waren. Wenn also die neuere Kunst die Leichtigkeit der griechischen und mit ihr die wahre Schönheit erreichen solte, mußte die allgemeine Denkart gegen den strengen Sinn der kirchlichen Orthodoxie gemildert, und, was die unerbittliche Dogmatik theoretisch schadete, wenigstens durch praktische Liberalität gutgemacht werden.

Diese

Diese zur Wiedergeburt des Geschmacks und der gesunden Vernunft gleich nöthige Liberalität der christlich-religiösen Denkart läßt sich in der Geschichte der Periode, wo Künste und Wissenschaften wieder auflebten, nicht verkennen. Italien, das Land, von welchem die neue Cultur ausging, war freylich die Wiege der katholischen Orthodoxie. Aber mehrere Umstände vereinigten sich, der katholischen Orthodoxie unbeschadet, in diesem Lande den Geist zur neuen Freiheit zu beleben. Der päbstliche Thron stand fester als je. Wer von diesem Throne herab der Welt gebieten solte, darüber stritten Päbste und Gegenpäbste zum Scandal der ganzen Christenheit; aber die päbstliche Gewalt blieb unerschüttert. Abgerechnet die Schismatiker von der orientalischen Kirche, mit denen man sich im Abendlande schon seit Jahrhunderten abgefunden oder wenigstens müde gestritten hatte, gab es in Europa keine Ketzer. Die Päbste konnten ohne alle Gefahr einer ästhetischen Freidenkerey zusehen, gegen welche die Vorsteher der Kirche in den älteren Zeiten gewaltig eiferten. Die Vermischung altgriechischer, also heidnischer Vorstellungen mit den christlichen hatte aufgehört, bedenklich zu seyn, sobald es damit nur nicht ernstlich gemeint war. Und wer hätte damals den Einfall haben können, das Heidenthum wieder einzuführen? Bischöfe und Seelsorger verboten nicht mehr das Lesen der Schriften des Alterthums, wie sie es bis dahin gethan hatten. Das junge Dichtergenie konnte ungestraft heidnisch schwärmen, wenn es nur nicht aufhörte, christlich zu glauben.

Hätte sich diese Liberalität der orthodoxen Denkart von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an in Italien nicht von selbst eingefunden, so würden we-

der Dante, noch nach ihm Petrarch die Männer geworden seyn, die sie für ihr Zeitalter und für die Welt wurden. Mag die barocke Ausstaffirung der katholisch-christlichen Theorie von der Hölle, dem Fegefeuer und dem Himmel mit Blumen des Heidenthums in Dante's göttlicher Comödie dem Kritiker noch so anstößig seyn; dem Geschichtsforscher ist sie ein erfreulicher Beweis einer vielbedeutenden Umwandlung der allgemeinen Denkart. Anders, aber nur desto glücklicher, wirkte diese neue Denkart auf Petrarch. Er, der seinen Vorgänger ungefähr in eben dem Maße an Geschmack, wie dieser ihn vielleicht an Genie, übertraf, borgte von den classischen Alten, die er als Muster studierte, nur wenig mythologischen Schmuck. Aber seine Verehrung der classischen Alten und sein Eifer für die Erneuerung des Studiums der alten Litteratur war enthusiastisch. Als Apostel seiner Religion hätte er nicht feuriger und inniger alle Welt auffordern können, der Bibel so zu huldigen, wie er seinem Cicero huldigte. So konnte es ihm gelingen, den rohen Provenzalgesang in eine Dichtung zu verwandeln, die an classisch schönen Stellen mit den Werken der Alten wetteifert.

Was eine liberalere Denkart damals in Italien besonders begünstigte, waren zuerst ohne Zweifel die Angelegenheiten der Päbste selbst. Immer in politischem Streit, wo nicht mit Gegenpäbsten, doch mit italienischen Fürsten und Republiken verwickelt, konnte das Oberhaupt der Kirche die schwache Seite seiner Herrschaft vor dem Auge des allgemeinen Menschenverstandes unmöglich länger verbergen. Wer sich als Gibellin gegen den Pabst erklärte, wurde freylich dadurch noch nicht zum Ketzer; aber die päbstliche Unfehlbarkeit

mußte

mußte ihm doch in einem ganz andern Lichte erscheinen, als dem frommen Ausländer, der die Sünden der Päbste gar nicht, oder nur dem Namen nach kannte. Die Päbste durften es dafür mit ihren Anhängern in Italien auch so genau nicht nehmen, wenn nur keiner gegen die geistliche Macht des Pabstes theologische Einwendungen machte. Durch die politische Freidenkerei der Parteien, der Gibellinen wie der Guelfen, in ihren Verhältnissen zum päbstlichen Stuhle mußten die Phantasie der italienischen Dichter eine freiere Aussicht gewinnen. Dante hätte seine göttliche Comödie nicht mit der Kühnheit, die wir in ihn bewundern, entworfen und ausgeführt, wenn nicht die Rache, die er an den Guelfen von der Gegenpartei und an dem Pabste nehmen wolte, ihn mitbegeistert hätte.

Der Streit der Guelfen mit den Gibellinen, in den das Interesse der Päbste immer verwickelt war, sicherte ferner dem Dichter, mit dessen Poesie der Pabst unzufrieden zu seyn Ursache haben möchte, eine Freistätte bei der Gegenpartei. Versuche der päbstlichen Gewalt, poetische Freiheiten mit dem Bannstrahle zu bestrafen, würden nur lächerlich ausgefallen seyn.

Der Zustand der christlichen Kirche in Italien um die Zeit der Wiederentstehung der Kunst, war also den Künstlern günstig genug. Aber war dadurch der Verlust ersetzt, den die Kunst durch den Untergang der griechischen Götterwelt erlitten hatte?

Es ist hier nicht der Ort, den ästhetischen Werth der griechischen Götterlehre genauer zu bestimmen. Es bedarf auch kaum noch neuer Untersuchungen über diesen Punkt. Wer nicht ganz unbekannt mit dem Geiste der mythischen Dichtungen ist, der weiß, daß die ganze Religion der Griechen im Grunde

nichts anders als Poesie war. Ebendeßwegen war auch die griechische Poesie nie ohne mythischen Schmuck und ohne ästhetisch religiöse Empfindung. Von dieser Art zu dichten und zu empfinden konnte sich aber ein christlicher Dichter des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts nicht einmal eine historische Vorstellung machen. Nur durch mühsame Abstraction können wir selbst jetzt, wo christliche Orthodoxie nicht eben herrschend unter den Gelehrten ist, uns in die griechische Denkart soweit hineinräsonniren, daß wir ungefähr errathen, was der Grieche bei seiner Poesie fühlte. Dante und Petrarch hatten vielleicht kaum eine poetische Ahndung davon. Der durchaus strenge Charakter einer Religion, wie die christliche ist, läßt sich mit griechischer Religiosität auch nicht in den kleinsten Zügen vereinigen. Zog der Dichter die Phantasieen der alten Welt in die natürlichen Sphäre der seinigen hinüber, wie es Dante that, so wurden jene finster wie diese, und hörten in ihrer ganzen ästhetischen Bedeutung auf, zu seyn, was sie waren. Machte aber der christliche Dichter, wie es in der Folge geschah, die Götter der Griechen zu bloßen Puppen einer spielenden Laune, so bewies er eben dadurch den gänzlichen Mangel der Begeisterung, die den Griechen beseelte. Und doch blieb ihm, selbst nach den Forderungen eines gesunden Geschmacks, wenn die griechischen Mythen nicht ganz aus der neueren Kunst verwiesen werden solten, nur der zweite dieser Abwege offen. Der gefährliche Amor, zu dem der Grieche aufrichtig und andächtig, wenn gleich nach seiner Art, betete, wurde in der neueren Poesie ein unschuldiges Hirngespinnst; das kalte Emblem einer Empfindung. Und so wurden alle Götter des Olymps zu poetischen Figuren. Das war denn freylich verzeihlicher, als das

Ver-

Verfahren des Dante, der den Pluto zu einem Satan verzerrte. Aber war es Ersatz für den Verlust der ästhetischen Andacht?

Weit weniger, als die Poesie, hatte die bildende Kunst verloren. Sie konnte, nach wie vor, in griechischen Götterbildern die Vergötterung menschlicher Vollkommenheit und menschlicher Schwachheit ausdrücken. Wenn gleich der Maler und der Bildhauer selbst an diese Idole nicht glaubten, hörten darum doch die Gestalten derselben Götter nicht auf, mit unübertreflicher Wahrheit die Ideen zu versinnlichen, deren Werke sie waren. Zur äusseren Darstellung solcher Ideen konnte auch der neuere Künstler keine bessere Formen wählen. Was lag ihm daran, ob *seine* Bilder Apoll und Venus, oder anders hiessen? Er wollte Selbstgefühl und Begeisterung in der Gestalt des schönsten Jünglings, Grazie in der Gestalt des schönsten Weibes verewigen. Er sah das Ziel seiner Phantasie nach der antiken Vorstellungsart erreichbar. Was hinderte ihn, im Geiste dieser Vorstellungsart fortzufahren und mit dem Griechen so unbefangen zu wetteifern, als er sich gleichen Sinn für Wahrheit und Schönheit überhaupt zutrauete? Das Bild, das er meisselte oder mahlte, war ja doch nur das sichtbare Wort, durch das er seine Idee in der Sprache der bildenden Kunst ausdrückte.

Aber so gut wurde es den Dichtern nicht, wenn sie in der griechischen Götterwelt einkehren wollten. Die Poesie konnte auch hier ihre nähere Verwandtschaft mit dem Verstande nicht verleugnen. Was halfen dem Dichter die Gestalten der griechischen Götter? Durch Beschreibung derselben es dem bildenden

Künstler gleich zu thun, war an sich schon die eitelste Mühe. Und wenn er auch Alles leistete, was die Kunst der Beschreibung vermag, so konnte er doch die Natur dieser Kunst nicht abändern. Die Beschreibung blieb immer nur ein Mittel, den poetischen Stoff zu verschönern, der als ein Factum im Reiche der Phantasie schon gegenwärtig seyn mußte. Die dichterische Täuschung setzt das Object der Beschreibung schon als wahr oder eingebildet in Gedanken voraus. Eingebildete Objecte behandelt man aber selbst im poetischen Sinne anders, als solche, die man für wahr hält. Wenn Pindar in seinen Oden den Jupiter und Herkules anruft, so ist der Ausdruck natürlich und ernsthaft. Wenn aber ein lyrischer Dichter unter den Neueren eine griechische Gottheit apostrophirt, so wird seine Anrufung ein Scherz, er mag sie noch so pathetisch in ernsthafte Worte einkleiden. Wir trauen dem lyrischen Dichter wohl zu, daß er uns in dem täuschenden Gemälde seiner Empfindungen auch eine Selbsttäuschung mitmahlen kann. Aber daß ihn seine poetische Selbsttäuschung nie verleitet haben wird, an die Götter, die er anruft, im Ernste zu glauben, davon sind wir im Voraus historisch überzeugt. Er beleidigt also, wenn er diese Götter in seinem Gedichte ernsthaft anruft, selbst die poetische Wahrheit. Er zerstört sein eignes Gemälde.

In der erzählenden und dramatischen Poesie konnten die neueren Dichter etwas freieren Gebrauch von den mythologischen Erfindungen der Alten machen; aber doch auch nur in engen Gränzen. Nur wo der Stoff des neueren Gedichtes mehr oder weniger mythologisch war, liessen sich die griechischen Götter ohne Affectation einführen. Durch die Wahl eines solchen

chen Stoffs wurde aber der Dichter seinem Zeitalter fremd. Auf die wahre Popularität, eine Darstellungsart, die sich unmittelbar an die allgemeine Denkart anschließt und nicht etwa vorzugsweise dem gemeinen Manne, aber auch nicht vorzugsweise nur dem Gelehrten verständlich ist, mußte er Verzicht thun. Mochte er dann mit noch so viel Geist und Studium die antiken Dichtungen modernisiren; so, wie die griechischen Dichter auf ihre Nation wirkten, konnte er nicht wirken. Die lebendige Wahrheit der griechischen Poesie konnte er nicht erreichen.

Aber ein anderes Feld, von dem die Alten nichts wußten, war den neueren Dichtern durch die christliche Religion selbst und durch den neueren Aberglauben geöffnet.

Während die christliche Denkart sich mit dem üppigen Reichthum der griechischen Phantasie nicht vertrug, und während sie den Sinn für das Schöne überhaupt von allen Seiten beschränkte, läuterte sie das Gefühl des Erhabenen. So reizend auch die Täuschungen des griechischen Götterglaubens sind; ihre Entstehung setzte eine seltsame Verkehrung der natürlichen Religiosität voraus. Der Grieche dachte sich zwar seine Götter nicht, wie der Neger sich seinen Fetisch denkt, als Wesen, die man wie Kobolte fürchten und wie habsüchtige Menschen durch Schmeicheleien und Gaben gewinnen muß. Er fühlte sich wirklich gegen sie von Ehrfurcht durchdrungen. Er sah in ihnen die Wohlthäter des menschlichen Geschlechts, vorzüglich seiner Nation. Er glaubte, daß sie über Recht und Gerechtigkeit auf Erden wachten, ob sie gleich sich selbst aus einer zügellosen Befriedigung der niedrigsten Leidenschaften kein Gewissen mach-

ten und den armen Sterblichen zuweilen unbarmherzig mitspielten. Diese Mischung von streitenden Vorstellungen, die sich in der griechischen Andacht vereinigten, trug vielleicht nicht wenig zur ästhetischen Belebung der Phantasie unter den Griechen bei; denn nur eine Alles verschönernde Phantasie konnte eine solche Andacht in unverwahrloseten Gemüthern retten. Aber was dem Erhabenen der griechischen Religion an moralischer Reinheit fehlte, konnte der ästhetische Schwung der Phantasie nicht ersetzen. Die nothwendige Beziehung aller erhabenen Ideen auf moralische Energie wurde in der griechischen Denkart durch eine in diesem Sinne unnatürliche Begeisterung verdunkelt. Einer solchen Selbstverleugnung war der christliche Dichter durch seine wahrhaft erhabne Religion überhoben. Eine den griechischen Künstlern unbekannte Begeisterung für moralische Ideen konnte sich nun in Gedichten, wie in frommen Gemälden, zeigen. Hölle und Himmel waren zum beliebigen Eintritt wunderbar eröffnet. Contrastirende Charaktere von Engeln und Teufeln, Geschöpfen, deren idealischer Wirkungskreis ausserhalb aller griechischen Fassung lag, gaben den christlichen Dichtern ganz neuen Stoff zu Dichtungen in hohem Styl, die überdem noch, bei aller Eccentricität, den Vortheil der Popularität für sich hatten. Die Dogmatik, die über die Zahl und Rangordnung der guten und bösen Geister nur wenig Auskunft gab, ließ der christlichen Phantasie in dieser Richtung um so freieren Spielraum. Die Ideen der Welt, Schöpfung und des jüngsten Gerichts liessen der kühnsten Phantasie, die nach den Extremen ausschweift, nichts zu wünschen übrig. Selbst die Geheimnisse des Christenthums verloren durch ihre Unbegreiflichkeit den Charakter des wahrhaft Erhabenen nicht. Verliert sich doch

doch unser ganzes Nachdenken über den Ursprung der rein moralischen Ideen in Unbegreiflichkeit und Geheimniß!

Der poetische Reichthum des Himmels und der Hölle ist indessen nicht so überschwenglich, daß ihn die Phantasie, wenn sie das Widernatürliche, das Einförmige, und das durchaus Unästhetische vermeiden will, nicht bald erschöpfen solte. Was als religiöses Geheimniß unbegreiflich ist, ist auch unbeschreiblich. Nur durch eine transcendentale Spannung der Einbildungskraft, die das Uebersinnliche in die Schranken der Sinnlichkeit herabziehen will, wird der Geist im diesen eccentrischen Dichtungen beschäftigt. An wahre Anschaulichkeit, die Seele der vollendeten Dichtung, ist da nicht zu denken. Und so erscheinen auch der dichterische Himmel und die dichterische Hölle, mit dem Ausdruck eines Griechen, wie Träume von einem Schatten. Statt bestimmter Bilder, die in dieser Höhe unmöglich sind, bleibt der Phantasie nichts übrig, als ein dunkles Gewebe von Vorstellungen, die eine in die andre verschwinden. Wenn der Weltschöpfer in einem Gedichte redet, verbietet er selbst, ihn zu hören, wie er verbietet, ihn unter irgend eine Gestalt zu denken. Die Rede seines Mundes ist nur ein Gedanke, so wie der Arm, den er durch die Unendlichkeit ausstreckt, nur eine poetische Redensart ist. Das Uebernatürliche grenzt hier zu nahe an das Widernatürliche, als daß die Poesie an der Grenze nicht straucheln solte. Widernatürlich mußte auch, auf der andern Seite, jede Zeichnung des Oberhaupts der Hölle ausfallen, wenn man dieses Oberhaupt nur als grundböse darstellen wolte. Die Idee einer solchen Bosheit kann eben so wenig wie die Idee der entgegengesetzten Heiligkeit

des

des Willens in klarer Darstellung versinnlicht werden. In beiden Extremen wird nicht die menschliche Natur auf der letzten Höhe des Möglichen gezeigt; es wird eine durchaus andre, eine metaphysische Natur erdichtet, deren sich der Geist nur in der Abstraction bemächtigen kann. Ueberdem behielt die Idee einer solchen Bosheit, wie sie dem Satan dogmatisch zugetheilt werden mußte, etwas Zurückstoßendes für die Phantasie. Das Schrecklich-Erhabene mußte wenigstens durch einen täuschenden Schimmer der Majestät gemildert werden. Nur als eine höllische Majestät konnte sich der Satan in der poetischen Welt behaupten. Die Zweifel, die der Verstand gegen eine Vorstellung dieser Art erregen konnte, wurden zum Glück durch die Phantasie selbst niedergeschlagen, deren Triumph in allen diesen Vorstellungen eben darin bestand, daß sie mit dem Unmöglichen spielte. So konnten die Ideen von Himmel und Hölle den christlichen Dichter ohne Zweifel zu sehr erhabenen Bildern und Erfindungen begeistern; aber nur auf Kosten der Klarheit konnte diese Erhabenheit erreicht werden; und wenn sie erreicht war, mußten doch der menschlichen Phantasie in den Regionen des Uebersinnlichen die Flügel bald sinken.

Belohnender für den christlichen Künstler waren die Scenen des Christenthums auf Erden. Der bildenden Kunst blieben, wenn sie sich nicht weit über ihre Grenzen verirren wolte, wie sie es denn freylich oft genug gethan hat, kein andern Stoff zur christlichen Darstellung übrig; denn die Gottheit war ohne Gestalt; und das Bild des Satans wurde zur Caricatur, man mochte es verschönern wie man wolte. Aber das Dogma der Vereinigung der Gottheit mit der

der Menschheit in der Person des Welterlösers durch die Perioden der Kindheit, der Jugend, und des männlichen Alters war für Maler und Bildhauer eine begeisternde Idee. Dieselbe Idee konnte mehr oder weniger in die Darstellungen der Engel gelegt werden. Auch die Reinheit der Seele im Gesichte der Gottesmutter, und in den Gesichtern der Heiligen und der Sünder die Gradationen der Entfernung des Menschen vom Himmel gaben besonders den Malern Gelegenheit, in den edelsten Erfindungen und Compositionen ihre ganze Kunst zu zeigen. Auch den Dichtern war diese neue Quelle des moralisch Erhabenen und Schönen nicht unzugänglich. Aber auf gleichen Gewinn, wie die Maler, durften sie nicht rechnen. Durch ihre Kunst zu einer psychologischen Zergliederung der Empfindungen genöthigt, versuchten sie so vergebens, wie die Theologen, die Vereinigung der göttlichen Natur mit der menschlichen in der Person des Gottmenschen verständlich zu idealisiren. Entweder zeichneten sie in dieser Person nichts anders als einen göttlich-gesinnten Menschen, oder sie fielen zurück in den Mysticismus, in welchem sich die Poesie von Himmel und Hölle verliert. Die Begebenheiten aus dem irrdischen Leben des Gottmenschen durch poetischen Schmuck zu verschönern, war eine ängstliche Aufgabe. Auf alle Fälle durfte die Geschichte selbst, sofern sie ein höheres Interesse, als das poetische hat, nicht gemeistert werden. Auch die Geschichte der Apostel und der Heiligen, und Alles, was die Legende erzählt, bot den Dichter nichts weiter als ziemlich gleichförmige und wenig poetische Notizen.

Schwerlich würden die christlichen Dichter in der epischen Poesie etwas den antiken Dichtungen dieser

Art

Art Aehnliches zu Stande gebracht haben, wenn nicht der neue Aberglaube, der mit den Kreuzfahrern aus dem Morgenlande gekommen war, ergiebiger an poetischer Ausbeute gewesen wäre, als alle christlichen Legenden. Eine orientalische Geisterwelt, die der Grieche nicht brauchte, die Welt der Feen, Sylphen, Gnomen, und wie diese lustigen Wesen weiter heissen, mußte der Phantasie der christlichen Dichter zu Hülfe kommen, als sie sich im Felde des Wunderbaren mit mehrerem Glücke versuchen wolte, als Dante mit aller Fülle seines Genies in der Hölle, im Fegefeuer und im Himmel gehabt hatte. Im Morgenlande hatte man die Geistermährchen, die mit dem mahomedanischen Glauben ursprünglich gar nichts gemein hatten, mit diesem Glauben ohne alles Aergerniß zu vereinigen gewußt. Warum hätte es den christlichen Fabulierern[a]), die auf den Ritterschlössern die galanten Herren und Frauen mit ähnlichen Wundergeschichten unterhielten, nicht gelingen sollen, ihre Mährchen, dem Christenthum unbeschadet, mit eben so vielem Scheine der Glaubwürdigkeit auszuschmücken, als es dem fabulirenden Muselmann vor seinem muselmännischen Publicum gelungen war? Und wenn man gleich wohl Bedenken tragen mußte, es mit diesen Mährchen in der Christenheit zu ernstlich zu nehmen, so lag doch der wirklichen Welt, in der man damals lebte, die Feenwelt viel näher, als die griechische Götterwelt. Die Geister, die zu ihr gehörten, waren keine Götter. Sie

a) *Fabliers* oder *Fableors* hiessen im Französischen diese Mährchenerzähler, die Erfinder der Ritterromane. Daß es Franzosen waren, die auf diese Art den italienischen Dichtern vorarbeiteten, läßt sich nicht bezweifeln. Man vergleiche Eichhorn's Gesch. der Cultur u. Litteratur. I. Band. S. 153. ꝛc. nebst den Beilagen.

Sie schwebten als Mittelwesen zwischen dem Himmel und der Erde umher. Sie konnten ohne Widerspruch neben der ganz andern Art von guten und bösen Geistern bestehen, die man als Engel oder Teufel dogmatisch in sein Glaubensbekenntniß aufnahm. Man durfte nur an diese nicht denken, und jene behaupteten das Feld allein. Man konnte aber auch Feen, Engel und Teufel zur Noth in poetische Harmonie bringen, wie es Tasso in seinem Jerusalem sehr glücklich versuchte. Diese Conformität der Feenmährchen und der herrschenden Denkart wurde vollkommen durch den Wirkungskreis, den man den Feen und Gnomen anwies. Nicht Heroen aus der griechischen Fabelzeit, von der man nichts mehr wußte; Ritter und Helden, wie man sie gegenwärtig kannte, nur ebenfalls ein Paar Jahrhunderte zurück und auf ein wundervolleres Theater versetzt und nach Zeit und Umstände idealisirt, waren die Sterblichen, deren Wohl und Wehe die Feen und Gnomen besorgen halfen. An die Stelle der mythischen Giganten traten Riesen, deren Existenz man auch noch damals für möglich hielt. Mit diesen Riesen mußten sich die Ritter schlagen, wenn der Kampf einem Wunder gleichen solte. Was für den griechischen Herkules die lernäische Schlange, für den Bellerophon die Chimäre gewesen war, das wurden nun für weltberühmte Ritter geflügelte Drachen und ähnliche Ungeheuer von moderner Erfindung. Wie sonst Göttinnen sich in sterbliche Männer verliebten, so ging es jetzt den Feen mit den neueren Menschensöhnen nicht besser. Und wenn die Gnomen in ihren Ansprüchen an die Schönheit der irrdischen Frauen nicht ganz so ausschweifend waren, wie vor ihnen Jupiter und seine männliche Sippschaft, so war der Zustand der Frauen um so rührender, wenn ein lüsterner Riese

oder gar ein Zwerg sie in sein Castell einsperrte. Und gewöhnlich waren diese Unholde noch dazu Zauberer, die einen unmittelbaren Verkehr mit den geistigen Mächten trieben. Von solchen Zauberern wußte das griechische Alterthum gar nichts.

So wurzelten morgenländische Träume auf dem europäischen Boden und versprachen den Dichtern eine reiche Ernte. Fiel diese Ernte nicht immer nach Wunsch aus, so lag die Schuld einzig an den Dichtern selbst. Das warme und frische Colorit, das Ariosts und Tasso's Heldengedichte noch jetzt haben, verdanken sie ohne Zweifel unter andern auch ihrer glücklichen Maschinerie. Wie viel frostiger und matter wäre die ganze Dichtung ausgefallen, wenn diese Dichter den Stoff aus der griechischen Fabelwelt genommen hätten! Dann wäre vielleicht aus dem wüthenden Roland eine kümmerliche Nachbildung von Ovids Metamorphosen, und aus dem befreiten Jerusalem eine langweilige Thebaide geworden. Oder wären Ariost und Tasso gar in Dante's Fußtapfen getreten, so hätte Italien wahrscheinlich noch weniger jemals eine classische Epopöe erhalten.

II. Sichtbarer noch, als die allgemeine Umänderung der religiösen Denkart, ist in der neueren Poesie, wenn wir sie mit der Poesie der Alten vergleichen, der durchaus neue Charakter des geselligen Lebens.

Nicht die Verschiedenheit der Staatsverfassungen, so wie sie nach den Grundsätzen des Naturrechts und der Politik geschieden werden, konnte eine bedeutende Veränderung in der Ansicht der Verhältnisse bewirken, die ästhetisch interessiren. Die eigentlich politischen Verhältnisse gingen von jeher die Kunst sehr wenig an. Nur auf die Geschichte der prosaischen Beredsam-

redsamkeit haben sie einen bedeutendern Einfluß. Vielleicht begünstigte auch zuweilen der Republicanismus das Genie, so wie in einigen Monarchien mehr die Feinheit des Geschmacks cultivirt wurde. Gewiß aber haben die Berechnungen der politischen Kräfte, auf deren Vertheilung der Unterschied der Staatsverfassungen beruht, ursprünglich nicht den mindesten ästhetischen Reiz. Selbst in der republicanischen Freiheitspoesie hat sich deßwegen, so sehr sie auch zum Patriotismus begeistern kann, noch nie sonderlich viel poetische Begeisterung gezeigt. Freiheitslieder haben in ihrer Art gewirkt wie Kirchenlieder. Wie diese die Andacht, so weckten jene den Patriotismus, ohne Aufwand der Phantasie, durch prosaisch kräftige und metrisch eingekleidete Worte. Selbst die Trennungen der Stände machen keine merklichen Unterschiede in der Poesie monarchisch, aristokratisch, oder demokratisch regierten Nationen, die übrigens ungefähr auf derselben Stufe der Cultur stehen. Zur höheren Bildung des Geistes gehörte immer, wo nicht von Anfang an die Erziehung und der Rang, doch wenigstens ein Hinaufarbeiten zu der Sitte und Lebensart der höheren Stände.

Aber was in einem Staate Sitte und Lebensart der höheren Stände war, darauf kommt desto mehr bei der Geschichte der Poesie jedes Zeitalters an. Dadurch wird die bürgerliche Verfassung, deren Werk großen Theils die Denkart wie die Verschiedenheit der Stände ist, die Quelle einer Menge charakteristischer Züge in den Werken der Dichter. Durch das Ritterwesen bekam auch die Poesie in Europa einen ganz andren Charakter.

Wenig Neues hatte die heroische Seite des Rittergeistes. Muth und Tapferkeit gehört zum allgemei-

nen Heldencharakter. An dem Hange zu Abenteuern fehlte es auch den griechischen Heroen nicht. Der Argonautenzug und noch mehr die Expedition gegen Troja waren ja wohl Abenteuer in der ganzen Bedeutung des Worts. Auch lösete dort eine Dame den Knoten, wie ihn hier eine Dame geschürzt hatte. Medea und Helena könnten füglich auch in einem Rittergedicht figuriren. Aber das Licht, in welchem dem echten Ritter seine Dame erschien, war von dem Schatten, den die Nationalsitte der Griechen auf alle Weiber warf, so durchaus, wie Licht vom Schatten im eigentlichen Verstande, verschieden; und diese Verschiedenheit ist nichts Geringeres als die Seele der neueren Poesie.

Mehrere Schriftsteller haben die Vergötterung des Weibes, diesen Hauptzug im Charakter der romantischen und ritterlichen Liebe, aus dem Morgenlande herleiten wollen, als ob alle Schwärmerei von dort her seyn müßte. Man beruft sich auf bekannte Nachrichten, die uns die Reisebeschreiber von den Liebesabenteuern der Araber geben. Man läßt nun die romantische Liebe mit den Arabern nach Spanien aus Afrika kommen, in Spanien zuerst einheimisch werden, und von dort aus über Frankreich sich in ganz Europa verbreiten. Eine solche Reise hat nun wohl die romantische Liebe nicht gemacht. Sie konnte sie nicht machen, weil die Denkart, aus der sie erwuchs, den Arabern so fremd ist, wie allen Orientalern. Allen Schwärmereien des verliebten Arabers, so abenteuerlich und rittermäßig sie auch sonst seyn mögen, fehlte von jeher das Princip, ohne welches die echt ritterliche Liebe sich in keiner menschlichen Seele entwickeln konnte. Die schwärmerische Verschönerung der Geliebten in der Phantasie des Liebenden; das bren-

brennende Verlangen nach ihrem Besitz; Klagen der Sehnsucht; Freuden der Erinnerung; diese und andre Züge hat die arabische Poesie im Grunde mit der Poesie der ganzen Welt gemein, wenn gleich durch die Localfarben ihre poetischen Gemälde dieser Art einen nationalen Anstrich erhielten. Aber von der Vergötterung des Weibes, die auf misverstandner Achtung beruht; von der fast religiösen Ehrerbietung, mit der ein europäischer Ritter sich seiner Dame nahte und an seine Dame dachte; von der wirklichen Verschmelzung der Liebe mit der Religion im Herzen des Ritters, der Gottes und der Damen Sache zugleich zu verfechten selbst am Altare schwur; von solchen Empfindungen und Träumen ist in der arabischen Poesie schwerlich je die Rede gewesen. Auch ehe Mahomeds Gesetz das Weib überhaupt zu einem bloßen Werkzeuge der Wollust des Mannes herabwürdigte, lag Zurücksetzung des weiblichen Geschlechts in der morgenländischen Sitte, wie sie in der Sitte der Wilden liegt. Das Höchste, was der Araber dem Weibe einräumte, war eine prekäre Freiheit; und diese gestattete er ihr vermuthlich nur aus Noth, wo die Lebensart eine strenge Einsperrung nicht zulieẞ. Die nomadische Lebensart verschaft, den Weibern der Beduinen in den arabischen Wüsten noch jetzt die im Orient seltenen Vorrechte, die sie schon zur Zeit der Patriarchen hatten. Aber einem Weibe mit platonischer Selbstverleugnung zu huldigen und sein ganzes Glück von ihr in keuscher Ehrfurcht zum Leben zu tragen, ist wohl nie einem Manne der Wüste in den Sinn gekommen [b]).

In

b) Nach der Natur dieser Einleitung ist hier nicht der Ort, die Wahrheit jeder historischen Behauptung mit beson-

In den kalten Wäldern des alten Deutschlands, nicht in den arabischen Wüsten, wo der brennende Himmel jeden Wunsch zur Begierde macht, müssen wir den Keim der räthselhaften Idee von keuscher Frauenliebe suchen. Lange vor der Einführung des Christenthums wurde das weibliche Geschlecht unter den Deutschen in hohen Ehren gehalten. Während alle übrigen Wilden die Weiber als eine geringere Menschenart ansahen, oder sie doch wenigstens ganz im Geiste dieser Vorstellung behandelten, trauete der wilde Deutsche dem andern Geschlechte eine ganz besondre Heiligkeit zu. Was auch immer die erste Veranlassung zu dieser Nationaldenkart der alten Deutschen gewesen seyn mag; ob besondre Verdienste einiger deutschen Frauen, deren Namen die Geschichte nicht kennt; oder ob eine besondre Nationalvortreflichkeit des weiblichen Geschlechts in Deutschland überhaupt, wie einige Gelehrte meinen; oder ob ein zufälliger Aberglaube das natürliche Verhältniß der Geschlechter zu einander in Deutschland anders, als in der übrigen Welt, bestimmte; das Factum der uralten Verehrung der Weiber unter den Deutschen ist so gewiß, wie irgend eine historische Wahrheit [e]).

Es

besondern Staaten zu belegen. Aber man sehe nur nach in allen Beschreibungen des Morgenlandes, besonders denen von D'Arvieux, Pococke, Niebuhr und Volney. Man lese ohne Vorurtheil des vortrefflichen *Jones* Commentarii poëseos Asiaticae und seine Ausgabe der Moallakat. Wie man dann die ritterliche Verehrung der Damen aus dem Orient herleiten kann, ist schwer zu fassen.

e) Wer auch das Buch des Tacitus über Deutschland mehr für eine romanhafte Einkleidung politischer Wahrheiten, als für ein historisches Werk hält, wird denn doch in sei-

Es ist ganz umsonst, Spuren einer ähnlichen Denkart in der Geschichte der Griechen und Römer aufzusuchen. Gewiß wurden auch unter diesen Nationen die Weiber nicht mit sultanischer Geringschätzung behandelt. Die Hausmütter wurden in ihren Familienzirkeln geehrt. Mädchen wurden als heilige Jungfrauen dem Dienste keuscher Göttinnen gewidmet. Auch bei öffentlichen Feierlichkeiten erschienen die Matronen. Aber von einer besondern Huldigung, die der Mann dem Weibe als besondre Männerpflicht schuldig wäre; von einer schwärmerischen Vorstellung von der angebornen Vortrefflichkeit des weiblichen Geschlechts überhaupt findet sich auch nicht der kleinste Zug in den Sitten

seiner durchaus unerweislichen Hypothese nicht so weit gehen, auch die Grundzüge des Gemäldes, das Tacitus entwirft, für einen bloßen Einfall zu halten. Ein solcher Einfall wäre damals, als Tacitus lebte, gar zu unglücklich gewesen; denn damals standen seit hundert Jahren römische Legionen am Rhein; und wer Lust hatte, konnte hinreisen, um jeden Schriftsteller Lügen zu strafen, der völlig grundlose Mährchen von den Deutschen erzählte. Ueberdem beruft sich Tacitus, als er von der hohen Achtung spricht, in der das weibliche Geschlecht bei den Deutschen stand, auf bekannte Begebenheiten. Inesse etiam *sanctum* aliquid et *providum* (mulieribus) putant (Germani). — Vidimus sub divo Vespasiano Veledam diu apud plerosque *numinis loco* habitam. Sed et olim Auriniam et complures alias venerati sunt; *non adulatione, nec tanquam facerent Deas. Tacit. German.* c. 8. — Wenn diese Stelle für kein historisches Zeugniß gelten soll, welche wird dann dafür gelten können? Hier ist von keiner Pythia die Rede, die unter der Autorität der Priester Orakel ausspricht, die sie selbst nicht erfunden hat. Die Velleden und Aurinien wurden als ausgezeichnete Repräsentantinnen der wundersamen Anlagen ihres ganzen Geschlechts verehrt.

ten der Griechen und Römer; und ohne diese schwärmerische Vorstellung von der Vortrefflichkeit des weiblichen Geschlechts überhaupt, konnte der Rittergeist, wenn gleich lange nachher, nicht Geist des Zeitalters werden.

Deutsche waren es, die den Theil des römischen Reichs eroberten, wo in der Folge der Rittergeist einheimisch wurde. Ihre uralte Nationaldenkart, die sich, so weit ihre Eroberungen reichten, in allen von ihnen gestifteten Staatsverfassungen abdrückte, übertrugen sie auch unvermeidlich in die natürlichen Verhältnisse, in die sie unter einem andern Himmelsstrich traten. Je weniger sie über diese Verhältnisse räsonnirten, desto unmerklicher bildete sich nach der Empfindungsart der neuen Herrscher die Sitte der alten Einwohner der ehemals römischen Provinzen um. Nicht wenig trug dazu die allgemeine Religionsveränderung bei. Die christliche Religion war damals in den ehemals römischen Provinzen als Volksreligion fast noch eben so neu, als unter den Schwärmen der getauften Barbaren. Durch diese Religion floß die Denkart der alten Insassen und der fremden Ankömmlinge in den neugestifteten Reichen zusammen. Und eben diese Religion begünstigte, wo nicht die germanische Verehrung, doch die bürgerliche Emancipation der Weiber in ganz Europa. Von dieser Emancipation bis zur Erscheinung des Rittergeistes vergingen Jahrhunderte. Aber ohne diesen Gang des Schicksals der Weiber in Europa konnte keine Ritterpoesie entstehen und die neuere Poesie überhaupt nicht ihren am meisten unterscheidenden Charakter gewinnen.

Erst um die Zeit der Kreuzzüge zeigte sich die Blüte aus dem bis dahin im Dunkeln entwickelten

Keime.

Keime. Aber auch erst damals, als das Chaos der neueuropäischen Dinge zu einer Art von fester Welt gediehen war, suchten die neuerwachten Geisteskräfte einen Stoff, der ihrer natürlichen Bestrebung am nächsten lag. Phantasie und Witz fanden diesen Stoff in der dem Historiker bis dahin unbemerkt gebliebenen und nun auf einmal überall bemerklichen Umbildung des menschlichen Herzens. Erster Inhalt der neuen Poesie wurde die neue Art, zu lieben. Unter dem schönen Namen der Erfinder[d]) traten Liebesdichter auf, die im Grunde sehr wenig erfanden. Die Entstehung der neueren Liebespoesie in der Provence und den angränzenden Gegenden ist ein neuer Beweis, daß die ritterliche Galanterie nicht arabisch-spanischen Ursprungs ist. Sie hatte in Spanien durch die Bekanntschaft und die Kämpfe der Christen mit den maurischen Arabern nur einen phantastischeren Schwung genommen. Die Vermischung der Liebesphantasien mit Abenteuern und Wundern, so wie sie durch die französischen Ritterromane in Umlauf kam, ist ohne Zweifel nicht rein europäisch. Aber was die arabischen Mährchenerfinder zu den europäischen Ritterromanen hergaben, waren nur die Wunder und der Erzählungston. Die ritterliche Art, zu lieben, die wesent-

d) Troubadours; trobadores; trovatori; von trovare, dem Stammworte. Die griechische Vorwelt nannte ihre Dichter eben so ποιηταὶ von ποιεῖν, Producenten oder Erfinder im vorzüglichen Sinne. Und gewiß dachten die Provenzalen nicht an die alten Griechen. Nicht ohne Vergnügen kann man solche kleinen Uebereinstimmungen in den ersten Versuchen bemerken, durch welche die Menschen, wenn sie in ihrer Herzenseinfalt die wundersame Thätigkeit des Geistes benennen wollten, auf ähnliche Wörter geriethen.

wesentlich zum Charakter des Ritterromans gehört, findet sich in Tausend und einer Nacht und den ähnlichen Mährchen der Morgenländer so wenig wie in den arabischen Gedichten. Und wenn die französischen Fabulirer sich in ihren Darstellungen des menschlichen Herzens mehr, als die Provenzalen, nach dem arabischen Geschmacke bequemten, so war die provenzalische Poesie um so nationaler und gilt weit mehr als echtes Document der Geschichte der ritterlichen Galanterie, weil sie älter und durchaus europäisch ist.

So war es die neue, ursprünglich germanische und durch die Deutschen in den cultivirtesten Ländern Europa's eingeführte Denkart über das gegenseitige Verhältniß beider Geschlechter, was mit dem Ritterwesen eine neue Poesie erweckte, deren Geist dem Rittergeiste bis auf die gegenwärtigen Zeiten ähnlich geblieben ist und die neuere Poesie überhaupt von der griechischen und römischen scheidet.

Die neuere Poesie ist eine Tochter der romantischen Liebe. Nicht aus religiösen, nicht aus historischen Sagen ging sie hervor. Eine Schwärmerei, den Griechen so unbekannt wie das christliche Credo, bildete die Huldigung, mit der sich der alte Deutsche schon in seinen Eichenwäldern den Frauen nahte, zur ästhetischen Vergötterung der weiblichen Schönheit um. Nicht nur die Damen ehren, sondern ihnen als höheren Wesen dienen; sie im Traum der Liebe als Engel bewundern; ihnen überall den Rang vor den Männern einräumen; in ihre Tugend nicht weniger, als in ihre Reize verliebt seyn; knieend ihnen, wie dem Lehnsherrn, Treue zu schwören; sein ganzes Glück in ihre Hände zu legen; ihnen blindlings gehorchen; auf ihren Wink dem Tode in allen Elementen triumphirend

entge-

entgegengehen; das ist Rittergeist und mehr oder weniger Geist aller neueren Poesie.

Welch ein ungeheures Hirngespinst! würde vielleicht ein Grieche ausrufen, wenn er dieses Alles vernähme. Und es würde unter uns nicht an Reformatoren fehlen, die sogleich in diesen Ausruf einstimmen und ihn mit Gründen unterstützen würden. Aber so wenig es historisch wahrscheinlich ist, daß das weibliche Geschlecht in Europa jemals wieder von der Stufe der Freiheit herabgedrückt werden wird, die es nun schon so lange behauptet, so gerecht und in der veredelten Natur selbst gegründet ist im Ganzen der Vorrang, den unsre Sitte seit den Ritterzeiten dem weiblichen Geschlechte im gesellschaftlichen Leben einräumt. Die Unterdrückung, die sich dieses Geschlecht als das schwächere gefallen lassen muß, ist überall, wo sie national ist, ein Beweis moralischer Rohheit der Nationen. Der Mittelweg, den die Griechen und Römer wählten, führte nicht zum Ziele. Die Huldigung, auf die das weibliche Geschlecht im neueren Europa Anspruch macht, kann nicht ausbleiben, sobald ein freier Umgang zwischen beiden Geschlechtern von der öffentlichen Sitte gestattet wird; und wo dieser gemischte Umgang fehlt, da fehlen die bedeutendsten Züge des Schönen in der Geselligkeit, oder unnatürliche Laster nehmen, wie in Griechenland, die Stelle wahrer Bedürfnisse ein. Entweder muß die Ehre des Weibes durch Trennung der Geschlechter gesichert werden, wie es bei den Griechen und Römern geschah; oder der Mann muß dem Weibe im geselligen Leben eine Autorität abtreten, die er nach den gemeinen Gesetzen des natürlichen Aristokratismus für sich behält. Nur durch eine freiwillige Huldigung dieser Art geschützt, können sich die geselligen Tugenden

den des Weibes natürlich entwickeln. Hätte die Sitte des alten Roms den Weibern zur Zeit der unverdorbenen Republik die Freiheit im geselligen Leben eingeräumt, die der Deutsche von jeher als etwas ansah, das ihnen von selbst gebührte, so würden nicht in dem verdorbenen Rom unter der Regierung der Imperatoren die Damen so tief in den verächtlichsten Libertinismus versunken seyn, wie sie nach dem Zeugniß der Geschichtschreiber und Dichter ihrer Zeit sanken, als sie sich eigenmächtig die Freiheit nahmen, die ihnen von der alten Sitte versagt war. Auch die Gerechtigkeit fordert zu Gunsten der Weiber den Vorrang im geselligen Leben als ein Aequivalent für die Ausschließung von der bürgerlichen Autorität. Und je mehr, mit einem Worte, der Mann die moralische Würde unsrer Gattung auch in dem andern Geschlechte respectirt, selbst je mehr er als Mann seinen wahren Vortheil versteht, desto mehr wird er ganz von selbst eine Empfindungsart annehmen, die, wenn gleich großen Theils nur eine schöne Täuschung, doch das einzige Mittel ist, den Streit zwischen der Freiheit und der Ehre des Weibes zum Besten beider Parteien beizulegen. Mochte also immerhin die sogenannte Galanterie in der Gestalt, wie sie der Ritter in den Fehdezeiten zur Dienstpflicht erhob, nur eine phantastische Caricatur der ursprünglich edlen Sitte seyn. Der Vorwurf der Unnatürlichkeit, den die alten Griechen nach ihrer Sitte den Neueren, wegen unsrer prosaischen und poetischen Vergötterung der Weiber machen könnten, würde auf die Griechen selbst zurückfallen, so lange wir mit Aristoteles behaupten dürfen, daß als Muster des Natürlichen nur das Vortreflichste in der Natur angesehen werden muß.

Nichts

Nichts als eine in der alten Welt unerhörte Liebe sangen im südlichen Frankreich, in Spanien und in Italien die Troubadours, mit deren Liedern die Geschichte der neueren Poesie anfängt. Dante, der Vater der italienischen Redekunst, wurde durch die Liebe zuerst zu Sonetten und Canzonen, dann zu einer Epopöe begeistert, in der er seine geliebte Beatrice unter den Heiligen im Paradiese glänzen lassen konnte. Petrarchs Poesie und Petrarchs Vergötterung seiner Laura ist Eins und Dasselbe. Welch ein Contrast zwischen diesen Gedichten und denen von Homer und Pindar, Virgil und Horaz! Die Erfinder der Ritterepopöe, Bojardo, Pulci, und der alle übrigen verdunkelnde Ariost, gaben der romantischen Liebe in ihren Gedichten durch Nachahmung des Fabel- und Wunderwesens der Ritterromane einen solchen Schwung in's Ungeheure, daß sie unvermeidlich von dieser Höhe auf der andern Seite in das Lächerliche herabfiel, wo schon Berni nach dem Bojardo, nur ohne sonderliches Glück, mit desto mehr ausgezeichnetem Glücke aber Ariost selbst sie ergriff, um den feyerlich-komischen Styl zu erfinden, der ebenfalls in der Geschichte der alten Poesie ohne Beispiel ist. Kaum war dieser Styl das Lieblingsspiel der Italiener geworden, so nahm sich der ernsthaftere Tasso auch der ernsthaften Behandlung der Liebe wieder an. Seit dieser Zeit gab nun bald im Scherz, bald im Ernste, so wie sich die neue Cultur über Europa verbreitete, in der Poesie aller Nationen die Liebe vor allen andern Empfindungen den Ton an. Als man wieder dramatische Vorstellungen versuchte, machte auch das Trauerspiel kein Glück, bis man der Liebe eine Hauptrolle gab. Das letzte Erzeugniß dieses allgemeinen Bedürfnisses der ästhetischen Darstellung einer schwärmerisch-gesitteten

Liebe

Liebe war der neuere Roman, eine Erfindung, die mit den ersten Ritterromanen nur den Namen gemein hat. Auch in den mehr oder weniger idealisirten Gemälden des wirklichen Lebens, deren ästhetische Natur noch mancher Prüfung bedarf, muß die Liebe, sei es im Scherz, oder, wie gewöhnlicher, im enthusiastischen und moralischen Ernste, das ganze Interesse auf eine Art leiten, die dem griechischen Geschmacke abenteuerlich vorgekommen seyn würde. So behauptet sich die Totalrevolution des Geschmacks, die durch die Ritterpoesie bewirkt worden ist, noch in unsern Tagen, nach aller Erneuerung des Studiums der Antike, so wie sie sich vermuthlich immer behaupten wird. So wenig unsre Nachkommen zur Anbetung der olympischen Götter umkehren werden, eben so wenig wird sich der herrschende Geschmack jemals wieder von der veredelten Darstellung der Liebe losreissen, wenn nicht in eine allgemeine Verwilderung unsre beinahe sich selbst aufreibende Cultur verschwinden wird.

Mit dieser veredelten Darstellung der Liebe ist auch den neueren Dichtern, besonders in Frankreich, England und Deutschland, ein neues Licht aufgegangen. Die Verbindung der Poesie mit der feineren Menschenkenntniß konnte nicht eher gelingen; das menschliche Herz in seinen anziehendsten Verirrungen konnte nicht eher das große Thema der Dichter werden, bis die Poesie den moralischen Schein der Empfindung, die schon an sich eine Art von Poesie des menschlichen Herzens ist, zum Wiederschein der übrigen Empfindungen machen durfte. Alle Leidenschaften, im engeren Sinne des Worts, ausser der Liebe, sind ein spröder Stoff für die verschönernde Phantasie. Sie müssen poetisch umgeschmolzen werden, um nicht durch ihre zurückstoßende Natur das ästhetische In-

teresse zu stören. Nur die Liebe kommt den Dichter auf dem ebneren Wege entgegen. Ihre Träume braucht er nur fest zu halten und mit Geist auszubilden; und die Natur wird als Dichterin aus seinen Busen reden. Soll sie sich aber nicht bald ausreden, so muß sich der Geist mit den zärteren Regungen und den feineren Bildern der anziehenden Leidenschaft und überhaupt mit den Vorstellungen, beschäftigen, die bald aus der Collision, bald aus der Harmonie des sinnlichen und moralischen Interesse entstehen. Auf diese Analyse des Herzens läßt sich die Poesie der Alten nur wenig ein. Auch bei der Entstehung der neueren Poesie war noch an keine besondre Menschenkenntniß zu denken. Der Verstand der Troubadours und ihrer Nachahmer, der deutschen Minnesinger, war dazu noch nicht gereift. Ihre Lieder verlieren sich deßwegen in ein bald ermüdendes Einerlei. Selbst Petrarchs classische Verschönerung des Provenzalgesanges ist noch so arm an psychologischer Mannigfaltigkeit, daß er das Feld rein abgeerntet hatte, als seine Nachahmer, die Cinquecentisten, der Nachlese kein Ende machen wolten. Auch in der Folge machten die Italiener so wenig, wie die Spanier, merkliche Fortschritte auf diesem Wege, der doch auch ihnen offen stand. Der Streit der Liebe mit der Vernunft, der in den lyrischen Gedichten Boscan's, des Petrarchs der Spanier, das Lieblingsthema ist, fällt gewöhnlich in's Pedantisch-phantastische. Aber in England und Frankreich wurde der neue Stoff desto glücklicher benutzt. Shakespear, einzig in seiner Art schon durch das Talent, ohne alles philosophische Studium, nur von seinem hellen Auge und seinem tieffühlenden Herzen geleitet, jede Leidenschaft in ihre Elemente zu zerlegen, ließ als Menschenkenner auch die Liebe mit ihrer fein-

sten

sten Sophistereien und allen schwärmerischen Reizen der Unschuld auf das Theater treten. Unbekannt mit Shakespears Verdiensten fanden in Frankreich Corneille und nach ihm Racine das sicherste Mittel, den Geschmack ihrer Zeitgenossen für das heroische Trauerspiel zu gewinnen, in den feinsten Zeichnungen des Streits und der Verbindung ritterlicher Liebe mit ritterlicher Ehre. Nun war die Bahn gebrochen. Mit der erweiterten Cultur des Verstandes kamen psychologische Wahrheiten, mit denen sich in der alten Welt kaum die Philosophen beschäftigt hatten, in poetischen Umlauf. Die Poesie rückte der sokratischen Philosophie des Lebens immer näher, bis es zuletzt gar das Ansehen gewann, als ob moralische Belehrung und romantische Unterhaltung Eins und Dasselbe wären, und als ob man der praktischen Wahrheit keinen größeren Dienst thun könnte, als, sie in einen Roman einzukleiden.

Die schwärmerisch gesittete Liebe hat in unsrer Poesie und unsern Romanen bis auf die neuesten Zeiten auch in ihrer Verbindung mit religiösen Empfindungen ihre uralte Verwandschaft mit der Ritterpoesie nicht verleugnet. Wie unbegreiflich würde einen Griechen der neuere Geschmack auch von dieser Seite vorkommen! Und doch haben vortreffliche Psychologen bemerkt, daß in den natürlichen Schwärmereien der Liebe etwas Religiöses liegt. Es kam also nur darauf an, daß die rechte Art, zu lieben, mit der rechten Religiosität zusammen traf; und die dichtende Phantasie konnte auch aus diesen Mysterien des Herzens etwas Neues machen. Die christliche Religion dringt auf Reinheit der Sitten. Zur Mönchsreligion umgestaltet, erhob sich die Keuschheit gar zum Range der Cardinaltugenden, an denen der Himmel ein besonderes

res Wohlgefallen hat. Ehe noch der Knabe und das junge Mädchen zwischen geistlichem und weltlichen Beruf wählen konnten, waren sie schon mönchs- und nonnenmäßig erzogen. Klosterphantasien, nicht üppige Dichtungen von der Verehrung der Liebesgöttin in den Myrtenhainen bei Paphos, füllten die jugendliche Seele. So machte das damalige Christenthum gleichsam einen Bund mit der altgermanischen Denkart, um das Phänomen der ritterlichen Liebe mit allen Farben auszuschmücken, durch die es ein ehrwürdiges Ansehen gewann. Durchaus christlich-religiös war Dante's Liebe zu seiner Beatrice, ob er gleich den Amor, als den Gott, der ihn beherrscht, oft mit Namen anruft und ausführlich beschreibt. Auch Petrarch erinnert uns, besonders in den Sonetten und Canzonen, die er nach dem Tode seiner Laura sang, nicht öfter an den heidnischen Amor, als an den christlichen Himmel. In seinen Triumphen glaubte er sogar die Keuschheit über den Amor förmlich triumphiren lassen zu müssen. In der Folge verlor sich dieser Geschmack an christlich-religiöser Zärtlichkeit in Italien. In der spanischen Poesie herrschte er etwas länger. In Frankreich fand er fast gar keinen Eingang. Da verdrängten die mythologischen Bilder das Christenthum aus der weltlichen Poesie und liessen ihm nur die kümmerliche Alleinherrschaft in geistlichen Oden und Liedern übrig. Auch der englische Geschmack trennte das Geistliche vom dem Weltlichen und bekümmerte sich immer weniger um Jenes. Nur in Deutschland zeigte sich die alte Bereitwilligkeit, auf die erste Veranlassung Liebe und christliche Religiosität wieder in Ein Gefühl zu verschmelzen, als die Klopstockische Muse sich Ansehen erwarb. Was seit dieser Zeit die deutsche Empfindsamkeit besonders von der ausländischen unterschied,

schied, war eben dieser poetische Einklang der Religion und der Liebe.

III. Das dritte unter den charakteristischen Merkmalen der neueren Poesie ist eine mehr oder weniger auffallende Tinctur von wahrer oder falscher Gelehrsamkeit.

Kunst und Wissenschaft haben überall, wo man sich auf beide recht verstand, die Veredelung des Menschen gemeinschaftlich besorgt und sich immer auf einander bezogen. Wenn aber die Kunst in die Fußtapfen der Wissenschaft trat und mit einem Apparat von gelehrten Kenntnissen glänzen wolte, so betrog sie sich selbst um das Verdienst, das sie allein sich erwerben konnte. Die meisten Dichter der alten und neueren Zeit gehörten zu den Gelehrten ihrer Nation. Aber so wenig die Gelehrsamkeit einen Dichter machen kann, so unvermeidlich mußte der Dichter seine Bestimmung verfehlen, wenn er seine Gelehrsamkeit poetisch zu etwas anderm benutzte, als, im Bewußtseyn einer höheren Geistesfreiheit mit dem Reichthum andrer Schriftsteller wie mit dem seinigen zu schalten, und dadurch das ästhetische Interesse seiner Darstellung zu erhöhen. Verwechselte er dieses Interesse mit dem wissenschaftlichen; sah er Kenntnisse für ästhetische Ideen, Unterricht für die besondre Art von Bildung des Geistes an, durch die sich der Künstler einen ernsthaften Einfluß auf die Welt erwirbt; so verwirrte er seine und seines Publicums Vorstellungen und arbeitete gegen die Gesetze der Natur und des menschlichen Geistes.

Glücklicherweise waren die ersten Dichter, mit denen die Geschichte der neueren Poesie anfängt, nichts weni-

weniger als Gelehrte. Die Troubadours folgten, wie die griechischen Rhapsoden, dem Bedürfnisse einer Nationalpoesie. Der Ideenkreis ihrer ungelehrten Zeitgenossen war der ihrige; und in einem so engen Kreise ließ sich freylich nicht viel so Neues entdecken, als auf den weitern Feldern der griechischen Mythen. Dafür aber waren die Troubadours durch ihre Unwissenheit vor den Lockungen einer Gelehrsamkeit gesichert, die sich in den Klöstern versteckte und auch da schlimmer als Unwissenheit war. Sobald, das Genie eine größere Sphäre suchte, als es in dem ewigen Einerlei der provenzalischen Herzensergießungen finden konnte, stieß es mit der Gelehrsamkeit seiner Zeit hart zusammen. Wie ganz anders in Griechenland, als sich dort zum ersten Male eine classische Poesie bildete! Dort gab es noch keine Gelehrsamkeit, als Homer sang. Auch gab es keine schulgerechte Kritik. Die Kunst blieb in Griechenland der Natur anvertraut, bis sie die äusserste Höhe erreicht hatte, zu der sie sich erheben konnte. Nur als Gefühl wirkte der ungebundene und doch richtige Geschmack. Der Kritik blieb, als sie hinten nach kam, nichts übrig, als, historisch in die Fußtapfen dieses Geschmacks zu treten, der ihrer Leitung nicht bedurfte. Der subtile Aristoteles begnügte sich als Aesthetiker, seine Kunstregeln von Mustern zu abstrahiren. Aber die neuere Poesie entwickelte sich mühsam unter dem Drucke der älteren Wissenschaft. Sie trägt selbst in den meisten ihrer besseren Werke bis diesen Tag das Merkzeichen der Gelehrsamkeit und duftet, sei es auch noch so wenig, nach der Lampe.

Mit dem Untergange der griechischen und römischen Cultur war die Menschheit nichts weniger als zu ihrer ersten Einfalt zurückgekehrt. Selbst in den finstersten Zeiten, im neunten und zehnten Jahrhundert,

 gab

gab es Bibliotheken. Man schrieb Chroniken, Breviere und Legenden. Man verwahrte immerfort in einigen Winkeln die Schriften der heidnischen Alten, auch wenn man sie nicht las. Die christlichen Religionsvorsteher waren durch das Bedürfniß einer Auslegung ihrer heiligen Schriften immer an eine Art von Gelehrsamkeit gebunden. Eine Theologie, deren Dogmen auf die subtilen Abstractionen der Kirchenväter sich gründeten, bildete mit der Rohheit der Sitten und der allgemeinen Unwissenheit ein ungeheures Ganzes. Die ersten Strahlen der neuen Aufklärung, die das erneuerte Studium der Alten verbreitete, kamen zum Unglück auch nicht von der Seite, wo der allgemeine Menschenverstand Licht bedurfte. Aristoteles wurde unter den alten Schriftstellern zuerst aus dem Dunkel der Klosterbibliotheken hervorgezogen. Die abstruseste Grübelei gesellte sich nun zu der crassesten Orthodoxie und brachte mit ihr die Caricatur der Philosophie, die Scholastik, zu Stande. Scholastisch und gelehrt war nun auch Eins und Dasselbe. Scholastisch wurde der Geist verbildet, ehe er sich selbst verstand. Von Dante bis Ariost konnten sich die Dichter noch nicht von der Unverträglichkeit wahrer Poesie und scholastischer Grübelei überzeugen. Selbst wenn sie, wie Petrarch, eine Liebe besangen, von der kein Wort im Aristoteles steht, konnten sie sich doch nicht enthalten, durch gelehrte Anspielungen dem großen Aristoteles ein Compliment im Vorbeygehen zu machen.

Mit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts drängten Geschmack und natürlicher Menschenverstand die Scholastik aus der Poesie auf die Katheder zurück, wo sie sich länger behauptete. Aber die gelehrte Erziehung der Dichter wirkte nach wie vor, wo nicht scholastisch,

lastisch, doch pedantisch auf die Poesie. Als Grundlage der Wissenschaften lernte der Knabe eine ausgestorbene Sprache. War gleich das Latein in Italien, Spanien und Frankreich die Mutter der neueren Volkssprache dieser Länder, so paßte es doch nicht für die durchaus veränderte Denkart. Es war, wenn gleich keine ausländische, doch eine fremde Sprache geworden. Wer sie lernte, mußte sich in ihren Geist hineinstudiren. Bald kam zu dem Latein noch das Griechische als die zweite Stufe zur Doctorwürde und zum Parnaß. Je mehr eine jugendliche Seele von Gefühl für das Schöne erfüllt war, desto fester mußte sie sich an die griechischen und römischen Dichter schliessen. Wie hätte nun der gelehrt erzogene Dichter, wo er sich selbst Genüge zu leisten strebte, seine Bekanntschaft mit den Schriften der Alten aus dem Gedächtnisse verlieren können? In dem natürlichsten Gewebe seiner Vorstellungen zeigten sich die Fäden der fremden Kunst. Wer sich die alten Sprachen zugeeignet hatte, der konnte sich in seinen Erfindungen auch der alten Vorstellungsart nicht entschlagen, die von der neueren durchaus verschieden ist. Je merklicher die gelehrten Erinnerungen sich in das natürliche Dichtergefühl mischten, desto buntscheckiger wurde das Resultat. Die griechischen Götter, Amor immer an der Spitze, erschienen deßwegen nach wie vor in der neueren Poesie, nur, daß man Geistliches und Weltliches trennte. Der Stoff der Dichtung mochte noch so einheimisch und noch so neu seyn; man trug kein Bedenken, die alte Mythologie hineinzuschrauben; und geistreiche Männer fanden in dieser barocken Zusammensetzung häufig eine ganz besondere Schönheit. In Italien, Spanien und Frankreich hat sich dieser Ton bis auf den heutigen Tag erhalten. Die Poesie muß dort fremd thun, wenn sie gefallen will. Der

Dichter, der seine Liebe singt, muß die Geliebte wenigstens mit einem griechischen Schäfernamen beehren. Ein einheimischer Name klänge gegen alle Etikette des dortigen Parnasses. Und wenn der Geschmack in Deutschland jetzt gegen diese Etikette verstößt, wird es ihm im Auslande, wo man überdem kein sonderliches Zutrauen zu unsern ästhetischen Fortschritten hat, gewiß nicht zur Empfehlung gereichen.

Unverkennbar ist auch in der ganzen Geschichte der neueren Poesie die Herrschaft der Kritik, und die Nothwendigkeit dieser Herrschaft. Die Kritik mußte die Musen von dem Schlamme einer barbarischen Gelehrsamkeit säubern, aus dem sie sich nicht ohne Mühe wieder an's Licht gearbeitet hatten. Aber wie lange währte es, ehe die erneuerte Kritik nur einigermaßen sich selbst verstand! Aristoteles wurde der Gesetzgeber unter den Dichtern, wie er es unter den Philosophen und Theologen war. Als ob dieser seltene Geist, der als Selbstdenker vielleicht von keinem übertroffen ist, vom Schicksale zum Unglücksstifter ausersehen wäre, um die Köpfe zu verdrehen, die er aufklären wolte, unterdrückte seine treffliche Poetik die poetische Geistesfreiheit und verderbte den Geschmack, wie seine Logik und Metaphysik den unglücklichen Stillstand aller reellen Wissenschaften verlängerten. Man dachte nicht daran, daß man die wahren Schönheiten der alten Dichterwerke aus sich selbst verstehen muß, ehe man den Aristoteles verstehen kann, der sie bei allen seinen Vorschriften im Sinne hat. Man hielt sich an den Buchstaben der aristotelischen Poetik. Ohne zu fragen, ob nicht eben dieser Aristoteles, wenn er wieder aufstände, für die neueren Nationen eine ganz andere Poetik schreiben würde, commentirte und interpretirte man seine ästhetischen Bemerkun-

kungen wie Gesetze des Corpus Juris. Nirgends zeigt sich dieser Mißverstand so deutlich wie in der Geschichte der französischen Poesie. Aber auch bei den übrigen Nationen des neueren Europa hat Aristoteles mit seiner Poetik, wenn gleich nicht unmittelbar, die meisten Dichter geleitet. Seine Lehren gingen in die neuere Kritik als Grundlehren über. Auf ihn bezog man sich, namentlich oder stillschweigend, in allen neueren Versuchen über Poesie und Beredsamkeit. Und welcher neuere Dichter hätte nicht in seinen Schuljahren wenigstens, durch die zweite und dritte Hand, etwas von aristotelischer Kritik vernommen? Selbst zuletzt, als ein Revolutionssturm gegen den alten Erzvater der Kritiker ausbrach, bewies sogar das Beispiel der revolutionären Dichter und Schreier die Fortdauer der Herrschaft des angegriffenen Gesetzgebers; denn von seinen Gesetzen geleitet, arbeitete man ihnen methodisch entgegen und brachte Ungeheuer nach Grundsätzen hervor, um dem Aristoteles zu widersprechen.

Folge von der gelehrten Erziehung der meisten neueren Dichter und ihrem Studium einer schulgerechten Kritik sind auch die Selbstkritiken und die prosaischen Erläuterungen und Anmerkungen, die sie zum Theil selbst ihren Versen beifügten. In Griechenland schrieben die Dichter überall keine Prose, und die guten Köpfe, die sich zur Autorschaft in Prosa berufen fühlten, hörten schon als Jünglinge auf, Verse zu machen. Auch darinn zeigt sich die natürliche Festigkeit des Geschmacks, der wie ein unwiderstehlicher Instinct die Griechen regierte. Wenn aber Sophokles und Euripides gar von den kritischen Vorreden und Anmerkungen hören solten, die Corneille und Racine zu ihren eignen Tragödien schrieben; oder

wenn Alcäus ein Exemplar von Hagedorns Gedichten mit den bunten Citaten aus einem halben Dutzend Sprachen erblickte; wie würde ihnen zu Muthe werden! Solche Eingriffe des Dichters in die Rechte des Publicums hatten in Griechenland ein Gelächter erregt. Aber das neuere Genie durfte sich diese Freiheiten wohl nehmen. Es verdankte seinen Zeitgenossen weniger, als seiner Lectüre. Es durfte sich auf seine Lectüre und auf seine Wissenschaft überhaupt berufen, um sich mit den Kritikern, die nun einmal in der Geschichte der neueren Kunst das große Wort führen, nach Standesgebühr zu messen, und mit ihnen dem Publicum zu gebieten, wenn gleich ein edles Stillschweigen auch hier oft rathsamer gewesen wäre.

* * *

Das sei genug zur Einleitung in die Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit. Die Bestätigung der Wahrheiten, die hier erläutert worden sind, wird man in den folgenden Büchern finden. Und sollte sich dann auch zeigen, daß die neuere Poesie und Beredsamkeit in ihren vereinelten Werken die griechische Wahrheit, Natur, Leichtigkeit, classische Abründung und reine Schönheit nicht erreicht; so möchte sie doch wohl im Ganzen an ästhetischer Gedankenfülle und Mannigfaltigkeit des Stoffs die griechischen Werke der Redekunst übertreffen.

Erster Theil.

Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit.

Erstes Buch.

Geschichte
der
italienischen Poesie und Beredsamkeit
vom Ende des dreizehnten bis gegen das Ende
des funfzehnten Jahrhunderts,
oder
von Dante bis Ariost.

Erstes Buch.

Vom Ende des dreizehnten bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts.

Die Poesie der Troubadours hatte sich gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts unsrer Zeitrechnung so weit verbreitet, als man romanisch sprach. Romanisch oder Romanzo war der Rest der untergegangenen lateinischen Sprache in der neuen Form, die ihm die nordischen Eroberer der ehmals römischen Provinzen gegeben hatten. So verschieden auch die romanischen Sprachen, eine mit der andern verglichen, unter den Einflüssen zufälliger und localer Verhältnisse ausgefallen waren; sie blieben alle kenntlich als Zweige eines Stammes; und selbst die neue Form, durch die sie sich von dem alten Latein unterscheiden, war im Wesentlichen bei allen dieselbe. Ueberdem noch durch Sitte und Denkart mit einander verwandt, konnten die politisch getrennten Nationen des südlichen Europa vom atlantischen bis zum adriatischen Meere sich leicht in einer und derselben Art von Poesie vereinigen.

Was

Was wollen doch die Italiener und Franzosen, wenn sie streiten, ob die italienische Poesie aus der provenzalischen entstanden, oder ob sie in Italien einheimisch ist? Die Troubadours der Provence waren ohne Zweifel die berühmtesten. Sie waren Nachbarn der Italiener. Wie hoch ihre Poesie in Italien geschätzt wurde, beweisen die Verzeichnisse der Dichter, die, von Geburt Italiener, in der provenzalischen Sprache sangen [a]). Daß, vielleicht schon zu gleicher Zeit, andre Troubadours in Sicilien sich zu ihren Liedern der sicilianischen Volkssprache bedienten, mag auch wahr seyn [b]). Aber was liegt daran, wenn wir nach der Geschichte der Poesie fragen, und nicht nach der Geschichte der Sprachen? Es ist eine und dieselbe Poesie, die allgemeine Liebespoesie der damaligen Zeit, die man in allen, selbst in den unbezweifelbar echten Proben der ältesten Verse in der italienischen Sprache, wie in den Liedern der Provenzalen, findet. Der Geschmack

a) Man sehe besonders *Crescimbeni*, Istoria della volgar poësia. Tom. II. Und *Tiraboschi*, Storia della letteratura Italiana. Tom. IV. p. 282. sq.

b) Das Hauptargument, auf das sich alle diejenigen stützen, die die italienische Poesie von der sicilianischen ableiten wollen, ist immer noch der Vers des Petrarch:

> Ecco i duo Guidi, che già furo in prezzo,
> Onesto Bolognese, *e i Siciliani*,
> *Che fur già primi, e quivi eran da sezzo.*
>
> *Trionfo d'Amore, cap. IV.*

Dazu kommt noch eine andere Stelle in Petrarchs Briefen. Umstoßen kann man diese Zeugnisse nicht. Aber was ist damit gewonnen? Es fehlt an bestimmten und noch mehr an sicheren Nachrichten von italienischen Gedichten aus der Zeit, auf die Petrarch zu zielen scheint. Man vergleiche indessen *Muratori*, della perfetta poesia Italiana. Lib. I. c. 3.

schmack der Italiener vor dem Zeitalter Dante's erhob sie eben so wenig über die Provenzalen, als ihr Genie sich thätiger, als das provenzalische, zeigte. Wir können also die verwickelten Untersuchungen über das Dunkel, in dem sich die Poesie der Italiener vor dem Zeitalter Dante's verliert, füglich den Sprachforschern überlassen.

Wichtiger für die Geschichte des italienischen Geistes und Geschmacks ist der Zustand des italienischen Romanzo zu der Zeit, wo Dante's Genie sich seiner bemächtigte, um ihm eine neue Bildung, und der Poesie seiner Nation einen Schwung zu geben der sie bald hoch über das provenzalische Liederwesen erhob [c]).

In ganz Italien, von den Alpen bis in Sicilien, hatte die neue Volkssprache, die aus dem alten Latein entstanden war, so viel Gemeinschaftliches in ihren verschiedenen Dialekten, daß sich alle diese Dialekte als Italienisch von dem französischen, limosinischen, spanischen und portugiesischen Romanzo merklich genug unterschieden. Aber man kannte noch nicht den Namen einer italienischen Sprache [d]). Es war noch

c) Lehrreicher als Alles, was darüber von neueren Schriftstellern verhandelt worden, ist das ursprünglich lateinisch geschriebene Buch *de vulgari eloquentia* von Dante selbst. Die kleinlichen Zänkereien der italienischen Eiferer, deren jeder den Dialekt seiner Vaterstadt im Verhältnisse zum allgemeinen Bücher-Italienisch (volgare illustre) erheben wolte, haben die klaren Nachrichten, die Dante giebt, beinahe verdunkelt. Man darf aber nur Dante's Buch selbst lesen, um sich leicht aus der Verwirrung herauszufinden.

d) Dante nennt die italienische Sprache, soweit er sie als ein Gesamteigenthum aller Italiener betrachtet, *Latinum*. Er wußte sie nicht anders zu bezeichnen, ob es ihm gleich nicht einfiel, sie mit dem alten Latein zu verwechseln.

noch keinem Gelehrten eingefallen, das Gemeinschaftliche der Dialekte, die man in Italien sprach, unter den auffallenden Verschiedenheiten hervorzusuchen; und im gemeinen Leben sprach man nicht anders, als in Dialekten. Gleichwohl mußten die Bewohner der verschiedenen Provinzen Italiens ihre Provinzialismen gegen einander umsetzen, wenn sie einander verständlich werden wolten. Je mehr der Verkehr im innern Italien zunahm, desto mehr mußte sich unter den Italienern, besonders denen aus den höheren Ständen, durch stillschweigende Uebereinkunft unvermerkt eine Art von Gesamtsprache bilden. Auf die Bildung dieser Gesamtsprache mußte der Dialekt, der damals der cultivirteste war und von den cultivirtesten Menschen gesprochen wurde, ganz von selbst einen überwiegenden Einfluß gewinnen. Auf diese Art war denn wirklich schon um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts eine solche Gesamtsprache, welche der toscanische Dialekt zum Grunde lag, unter den höheren Ständen in Italien, besonders an den Höfen, im Umlaufe. Sie war das, von Dante vielleicht zuerst, nachher überall so genannte *Volgare illustre* oder die höhere Volkssprache, durchaus verschieden von dem Latein, der Sprache der Gelehrten, und auch nicht Einerlei mit der Provinzialsprache des großen Haufens *).

Aber so zuverlässig es schon vor Dante, nach dem eignen Zeugnisse dieses gewaltigen Reformators der itali-

*) Dante, de vulgar. eloqu. Lib. I. cap. X–XIX. Man findet da eine sehr gute Kritik der italienischen Dialekte. Dante giebt ohne Bedenken dem toscanischen Dialekte (Tuscum) den Vorzug. Aber er ist weit davon entfernt, das Toscanisch als Italienisch im ausschließlichen Sinne der ganzen italienischen Nation aufdringen zu wollen.

lienischen Sprache und Poesie, in Italien ein Volgare illustre gab, so war doch damals diese höhere Volkssprache noch ganz in den Händen des Zufalls. Wie viel oder wenig Jeder, wer sie sprach, von seinen Provinzialismen hineinmischen wolte, blieb grossen Theils ihm selbst überlassen. Eben diese Freiheit konnten sich ohne Widerspruch die ersten Dichter nehmen, die das Volgare illustre in Verse und Reime zu bringen versuchten. Es kam nur darauf an, daß ein Dichter von überwiegendem Talent es wagte, nach seinem Geist und Geschmack sich aus der höheren Volkssprache eine neue Dichtersprache zu schaffen; und der entscheidende Schritt zur Bildung einer regelmäßigen Nationalsprache und Nationalpoesie war gethan. Das Beispiel eines solchen Dichrers galt dann für musterhaft. Die Regeln, die er befolgte, mußten Gesetze werden.

So wie die Sprache, aus deren neuer Bearbeitung eine neue Poesie in Italien hervorgehen solte, zur Zeit der ersten italienischen Dichter im Einzelnen noch unbestimmt und regellos, im Ganzen aber schon in einer unverkennbaren Nationalform vorhanden war, so hatten Sitte und allgemeiner Geschmack auch schon über Vers und Sylbenmaaß in dieser Sprache vorläufig entschieden. Das italienische Romanzo glich in seinen Anlagen zur metrischen Bildung den übrigen Sprachen, die aus dem Latein entstanden waren. Nur ein Theil der griechischen und lateinischen Prosodie hatte sich in allen diesen Sprachen erhalten. Man kannte noch ungefähr Jamben, Trochäen und Daktylen; aber auch nur ungefähr; und alle die feineren Modulationen des Sylbentacts waren verschwunden. Es gab kein sicheres Merkmal mehr, die Länge und

Kürze der Sylben regelmäßig zu unterscheiden. Die metrische Quantität aller einsylbigen Wörter war willkührlich. Die Umänderung der Quantität der Endsylben, je nachdem das folgende Wort mit einem Consonanten oder Vocal anfing, hatte für das Ohr alle Bedeutung verloren. Jamben unterschied niemand mehr von Spondäen. Zwei oder gar drei kurze Sylben in einem einzigen Worte waren unaussprechlich geworden. Diese Verschiedenheiten des Lateinischen und des Romanzo waren allein schon hinreichend, die alte Prosodie unbrauchbar zu machen. Wie kümmerlich mußten also die Versuche ausfallen, wenn die neueren Dichter wagen wollten, in ihren Sprachen die griechischen Sylbenmaße zu erneuern! Die meisten Regeln, auf deren Befolgung die Schönheit des antiken Versbaues beruht, haben gar kein Substrat in den neueren Sprachen. Auch das italienische Romanzo war und blieb, von dieser Seite mit dem Latein verglichen, ein Volgare f).

Die Stelle der antiken Versarten hatten auch schon in Italien neue eingenommen. Die Geschichte der-

f) Es hat wohl keinen Zweifel, daß die Zerstörung der Sylben-Harmonie in den Resten der lateinischen Sprache das Werk der deutschen Eroberer ist. Wörter und Aussprache konnten diese rohen Menschen in den eroberten Ländern lernen, aber nicht die Feinheit des Gehörs, das den lateinischen Rhythmus empfindet. Deßwegen hat sich in den romanischen Sprachen nur soviel Rhythmus erhalten, als sich auch im Deutschen findet. Selbst die Accentuation in der Aussprache lateinischer und griechischer Namen haben die Italiener, Spanier u. s. w. auf diese Art von den Deutschen angenommen. Wenn sie Aristoteles sagen, setzen sie den Ton, wie wir, auf die dritte Sylbe. Nach griechischer Art die zweite und wieder die letzte Sylbe dieses Namens als lange Sylben auszusprechen, ist gegen alle Analogie der neueren Sprachen.

derselben verliert sich in dem Dunkel der Zeit, wo die Italiener sich mit der provenzalischen Poesie familiarisirten.

Herrschend war, als Schadloshaltung für den Verlust der feineren Sylbenharmonie, das Sylbenecho oder der Reim. Der Reiz der Erwartung eines wiederkehrenden Lauts mußte die Aufmerksamkeit spannen. So unerträglich ehmals diese Art, zu interessiren, dem griechischen Geschmacke gewesen war, so unentbehrlich war sie den Neueren geworden. Auch das war mitgebrachter Geschmack der deutschen Eroberer. Nicht die unterscheidende Form der neueren Sprachen; das besondre Wohlgefallen, das die Deutschen vermuthlich schon in ihren Wäldern am Echo fanden, machte, wohin sie kamen, das Reimen zum poetischen Bedürfniß. Warum hätte man sonst ein Mittelalter auch der lateinischen Sprache den Reim aufgedrungen? Gegen die herrischen Forderungen des Geschmacks der Eroberer galt kein Protestiren der Ueberwundnen. Auch war der Reim für die romanischen Sprachen, wie für alle übrigen, die sich zur Feinheit des griechischen Rhythmus nie entwickelt haben und nie entwickeln werden, am Ende ein Gewinn. Die Unsicherheit in der Bestimmung der metrischen Quantität einer Menge von Sylben machte ein anderes Merkmal nöthig, auf das das Ohr sich verlassen konnte. Ein solches Merkmal war mit dem Reime gefunden. Man hörte nun die Abschnitte der Verse tönen. Man war der Mühe überhoben, sie durch Reflexion in der Empfindung feinerer Verhältnisse zu finden. Die gereimte Poesie war eine viel bequemere Poesie, wo nicht für die Dichter, doch gewiß für ihr Publicum. Das Volk hing fest an ihr, die Gelehrten mochten dagegen eifern,

 soviel

soviel sie wolten; und das Volk hatte Recht, weil die neueren Sprachen nach dem Willen des Schicksals nun einmal der griechischen und lateinischen Sprache nicht glichen, und weil eine exotische Poesie nie die Natur und Wärme der nationalen erreicht.

Die italienische Sprache gehörte, wie die spanische, zu den Gattungen des Romanzo, die den Reim zur Noth noch am ersten entbehren konnten. Nie sprach ein Italiener ohne Accent, wie es die Franzosen nennen, die in der wilkührlichen Behandlung der Sylbenquantität gar eine besondre Schönheit finden und deswegen von Versen ohne Reim nur in der gelehrten Abstraction eine Vorstellung haben. Aber alle ältesten Probestücke von italienischer Poesie sind gereimt.

Auf die Variationen in der Stellung des Reims waren die äusseren Formen der Gedichte berechnet, wie ehmals die griechischen auf die Zusammensetzung der mancherlei Sylbenfüße. Im Grunde gab es überall keine Poesie, ausser der lyrischen. Selbst diese schränkte sich fast ganz auf Gesängen der Liebe ein; und bei weitem die meisten waren eintönig klagend. Desto mehr künstelte man in diesen Zeiten der poetischen Armuth an der äussern Form der reimreichen Compositionen. Man unterschied sorgfältig Sonette, Balladen, und Canzonen. Diese, nach der damaligen Vorstellung verschiedene Dichtungsarten waren nichts weiter als verschiedene Arten, zu versificiren. Inhalt und Ton waren in allen gleich. Die Hauptabtheilungen der kunstreich in einander gereimten Zeilen nannte man Stanzen. Zu den wenigen Gedichten, deren Inhalt und Ton mehr didaktisch oder erzählend war, wählte man auch wohl die *Terze rime* oder die Reimkette (Catena),

tena), durch die man ohne Stanzen drei Zeilen fortlaufend in einander herüber reimte. Diese Art von Gedichten hiessen auch *Serventesi*, nach den provenzalischen *Sirventes*, die etwas Aehnliches waren. Ueber die besondern Gesetze, denen diese verschiedenen Reimformen unterworfen wurden, war man nichts weniger als einig. Selbst das Sonett durfte es noch wagen, über die üblichen Schranken der vierzehn Zeilen und zwei oder drei Reime hinauszuspringen. Zu einer Reimgaukelei, die den Dichter nöthigte, in allen Stanzen die Reime der ersten zu wiederhohlen, schienen besonders die sechszeiligen Stanzen oder Sestinen bequem. Ob man auch schon die in der Folge so ausgezeichneten Stanzen von acht Zeilen (ottava rima) kannte, ist ungewiß g).

Schwerlich gebührt der zweideutige Ruhm der Erfindung aller dieser Reimformen den Italienern. Die Provenzalen sangen schon nach ähnlichen Weisen. Selbst schulgerechte Sonette, fast ganz in derjenigen Form,

g) Der sicherste Gewährsmann für die Notizen, die italienischen Vers- und Dichtungsarten vor Dante betreffend, ist wieder Dante selbst. Es nimmt sich drollig genug aus, wenn er in seiner Schrift de vulgari eloquentia (Lib. II. c. 3. sq.) lateinisch von *Cantionibus* (Canzonen), stantiis und ballatis spricht und das Sonett sogar *Sonitus* nennt. Man lernt aber aus Dante's schwebenden Erklärungen, wie wenig man vorher an eine Theorie dieser Dinge gedacht hatte. — Wer Lust hat, über das italienische Reimwesen in Beziehung auf die verschiedenen Dichtungsarten genauer unterrichtet zu seyn, kann sich auch Raths erhohlen bei *Andrucci*, della poesia Italiana. Venez. 1734. 4. — Zum Erfinder der Ottava rima machen einige den Boccaz. Wahrscheinlicher war er, wie auch Andre meinen, nur der Reformator dieser Versart.

Form, die in der Folge eine Art von Unverletzbarkeit in Italien erhielt, hat man in provenzalischer Sprache. Aber das Verdienst, die brauchbarsten dieser Reimformen zuerst für das Bedürfniß einer wahren Poesie veredelt zu haben, kann den Italienern nicht abgestritten werden [h]).

So viel war für Sprache und Vers in Italien um die Zeit gethan, wo die Nachrichten von den ersten italienischen Dichtern und ihren Versuchen zuverlässiger und merkwürdiger werden. Aber die Namen Guido Guinicelli, Guido Ghislieri, Fabrizio, Onesto, und viele andre dieser Art, sind doch für uns nicht viel mehr als Namen, auch wenn wir

h) Ein provenzalisches Sonett, das als regelmäßig bemerkt zu werden verdient, hat Nostradamus in seinen Lebensbeschreibungen der provenzalischen Dichter und nach ihm *Crescimbeni* in der Storia della volgar poesia, Tom. I. p. 163. aufbewahrt. Es zeichnet sich durch seinen Inhalt nicht weniger, als durch seine schulgerechte Form aus und verdient hier eine Stelle. Der Verfasser, Wilhelm von Amalrics, wünscht dem König Robert von Neapel (1321.) Glück und Sieg.

Lou Segnour Dieu t'exauce e toujour ty defenda
Als malvays jours troublaz, e ty mande secours,
Rey poderouz, al qual lou poble ha sou recours,
Apres Dieu que t'a fach, grand veneedour ty renda.
Lou Segnour que t'a fach, as priguieras intenda,
Fassa flourir ton nom tot temps, meys en tas cours,
Pues questa veyre en pax de tous jours le loug cours
Et que d'un bout dal mond a l'autre ais la renda.
Lours uns ens cavals fiers, autres en grande armada,
En thesaurs infinis, en causas transitorias
Si fizan totalment, e y han esperanza.
Mays tu auras de Dieu d'excellentas victorias,
E tout ton poble avrà sa volontat armada
A toviour t'obezir per ton asseguranza.

wir alle Notizen und Verse sammlen, die sich von ihnen auffinden lassen [i]).

Unter den Dichtern, mit denen wir, wenn es uns nicht um philologische Seltenheiten zu thun ist, die genauere Geschichte der italienischen Poesie am bequemsten anfangen können, weil sie kurz vor Dante und anfangs noch mit ihm zugleich die berühmtesten waren, ist Guittone von Arezzo der erste. Er war, soviel wir wissen, Ritter und Geistlicher; Mitglied eines damals berühmten Ordens der Cavalieri oder Frati Gaudenti [k]): Um das Jahr 1293 machte er Anstalt, ein neues Kloster zu stiften, dessen Vollendung er aber nicht erlebte. Er starb zwei Jahre darauf. Was sich als Urkunde seines Geistes und des Geschmacks seiner Zeit von ihm erhalten hat, sind Sonette und Verse nach der Weise der Provenzalen. Seine Sprache ist schon beinahe dieselbe, die Dante, bald nach ihm, weiter ausbildete und emporhob. Sein Ausdruck hat eine Bestimmtheit und Ründung, die man an einem Dichter aus dem dreizehnten Jahrhundert bewundern muß. Aber durch den Inhalt und Ton unterscheiden sich seine Verse wenig von den provenzalischen. Seine Poesie ist ganz die Poesie seiner Zeit; Klagen der Liebe, ausgesponnen zu einem artigen Gedanken, der sich dann, durch einfache Herzens-schil-

i) Weitere Nachrichten darüber geben den Liebhabern *Tiraboschi*, l. c. Tom. IV. p. 305. sq. und *Crescimbeni*, l. c. Vol. III. p. 67. sq. Bei Crescimbeni finden sich auch Proben von den Versen jedes der von ihm erwähnten Dichter dieser Zeit, zum Theil aus Handschriften.

k) Der Orden hieß eigentlich Ordo militiae gloriosae virginis Mariae. S. Tiraboschi, l. c. Vol. IV. p. 322.

schilderungen, mit unter auch durch kleine Antithesen, in ein wohlbekanntes Ende verliert. In einem seiner Sonette sagt Guittone, melodisch genug, daß er sich um so mehr in den Gedanken seiner Liebe vertieft, je mehr dieser Gedanke ihn martert; daß er hofft, indem er vor der Hoffnung flieht. Er spricht mit sich selbst, und findet, daß er dieser Last unterliegen wird; aber sein unerschütterliches Verlangen ist so wach, daß er sich nach der Ursache sehnt, die ihn zu Grunde richtet. Aber vielleicht wird, damit tröstet er sich, nach einigen Jahren Jemand kommen, der diese Seufzer in Versen lesen und das harte Schicksal des Dichters beklagen wird. Dann, meint er, wird vielleicht sie, die ihn jetzt nicht achtet, seinen Tod beweinen, wenn sie seinen Schmerz mit ihrem Schaden vereinigt sehen wird [1]. Was das letzte eigentlich sagen will, läßt sich

1) Quanto più me distrugge il meo pensiero
Che la durezza altrui produsse al mondo,
Tanto ognor, lasso, in lui più mi profondo,
E col fuggir della speranza spero;
Eo parlo meco, e riconosco invero,
Che mancherò sotto si grave pondo.
Ma'l meo fermo desio tanto è giocondo,
Ch'eo bramo e seguo la cagion ch'eo pero.
Ben forse alcun verrà dopo qualche anno,
Il qual leggendo i miei sospiri in rima,
Si dolerà della mia dura sorte.
E chi sa, se Colei, che' or non me estima,
Visto con il mio mal giunto il suo danno,
Non deggia lagrimar della mia morte.

Dieses Sonnett hat auch Crescimbeni, l. c. Vol. II. p. 265. als eine Probe der Poesie des Fra Guittone mitgetheilt. Mit mehreren andern steht es in den alten Sammlungen der *Sonetti e canzoni di diversi autori antichi*, z. B. in der zu Florenz 1527 erschienenen, Blatt (denn da ist noch nach Blättern und nicht nach Seiten gezählt) 96.

sich wenigstens nicht mit Bestimmtheit errathen. Aber gerade diese geheimnißvolle Vieldeutigkeit gehört zu den Subtilitäten der ritterlichen Liebesklagen im Provenzalgeschmack. Der Dichter mußte seiner Geliebten zuweilen auch etwas aufzurathen geben. Darum mußte sie seinen Geist und seine Delicatesse bewundern. Fra Guittone's Subtilitäten sind nur fast noch melancholischer, als die der übrigen Dichter seiner Zeit. Tausend Mal, wenn ihn die Liebe ergriff, ist er, nach seinem poetischen Geständnisse, das denn freilich keine prosaische Gültigkeit hat, im Begriffe gewesen, sich selbst das Leben zu nehmen m). Aber er hat sich in den entscheidenden Augenblicken doch jedes Mal anders besonnen, in der Hoffnung, seine Geliebte endlich zu erweichen. Dasselbe Uebermaaß von brennenden Gefühlen der unglücklichen Liebe ergießt er in seinen Canzonen, wie in seinen Sonetten. Seine Muse kennt nur dieses eine Thema. Wenn er an seine Geliebte denkt, wirkt die Erinnerung so gewaltig auf sein Herz, daß es ihm an Athem fehlt, die Sprache von den Lippen zu lösen n). Das hindert ihn aber nicht, bei andern Gelegenheiten sich in der Zeichnung eben dieser Liebe an kleinen Wortspielen zu ergötzen o). Indem er

m) Già mille volte, quando Amor m'ha preso,
Eo son corso per darmi ultima morte.
Sonetti e canz. l. c. fol. 90.

n) Che certo a gran pena
Haggio tanto di lena,
Ch'io possa trar di bocca la favella.
Sonetti e canzoni, l. c. fol. 100.

o) Ahi lasso, com' mal vidi *amaro amore*
La sovranatural vostra bellezza,
E l'onorato *piacientier piacere*.
l. c. fol. 98.

er zugleich Leidenschaft und Frömmigkeit fühlt, ruft er die heil. Jungfrau an, den Amor und dessen scharfe Pfeile zu betrachten, und dem Uebel, das diese Pfeile anrichten, zu steuern p). So kämpften in dieser ohne Zweifel edlen, aber nicht sehr erfinderischen Seele Talent und Vorurtheil, Natur und Pedantismus. Was Petrarchs Phantasie in der Folge zur lieblichsten Schwärmerei verschönerte, ist in den Gesängen des Guittone noch ungefälliges Toben einer, überdem erkünstelten, Leidenschaft. Sein Zeitalter sprach lauter aus ihm, als er selbst. Er konnte so wenig die herrschende Poesie reformiren, als eine neue erfinden.

Nicht viel weiter entfernte sich von der großen Straße der Poesie seiner Zeit der noch berühmtere Guido Cavalcanti, ein Dichter aus einer der angesehnsten Familien von Florenz. Auch seine Gedichte sind meist Sonette und Balladen in der italienischen Bedeutung des Worts, und dieselbe Art von lyrischer Poesie mit zufälligen Verschiedenheiten der Reime und Zeilen. Nur in einem einzigen Gedichte, einer Canzone, versuchte er, eine neue Bahn zu brechen. Diese von seinen Zeitgenossen als etwas Unerhörtes und fast Göttliches angestaunte und von gelehrten Auslegern weitläuftig illustrirte Canzone hat zum Thema die Philosophie der Liebe. Cavalcanti war auch sonst als ein Philosoph berühmt, das heißt, als ein Kenner der scholastischen Logik und Metaphysik. Auch mehrere seiner Sonette und Balladen sind mehr räsonnirend und witzelnd, als die von Guittone. Aber in seinem bewun-

p) Donna del cielo, gloriosa madre
Del buon Giesù —
Riguarda Amor con saetta aspre!

l. c. fol. 89.

bewunderten Lehrgesange von der Liebe spricht er wie ein reimender Aristoteles; und eben das war, nach der damaligen Kritik, die himmlische Schönheit dieses Gesanges. Eine Dame hat ihn, sagt er, aufgefordert, ihr zu erklären, was die Liebe ist. Nach einer prosaisch ruhigen Einleitung in der ersten Strophe, fängt er mit der zweiten seine Abhandlung an. Er lehrt uns, wie sich die Liebe oder der Amor zuerst in derjenigen Gegend der menschlichen Seele bildet, wo das Gedächtniß ist; wie er dort durchsichtig, aber in einem trüben Lichte schimmert, das er dem Mars verdankt; wie er von den Sinnen den Namen, von der Seele die Sitten, und von dem Herzen den Willen bekommt. Nun wird erklärt, wie er im Verstande sich festsetzt, aber dort nicht ruhen kann, weil er von keiner Qualität abstammt, u. s. w. In der dritten Strophe wird gelehrt, daß die Liebe keine Tugend ist, aber von der Tugend kommt, weil die Vollkommenheit also gesetzt wird; daß sie nicht zur Vernunft, sondern zum Gefühl gehört und den Verstand um seine Wohlfahrt bringt, weil bei ihr die Bestrebung für Vernunft gilt, u. s. w. q). So geht die Theorie durch
das

q) In quella parte, dove sta memora,
Prende suo stato; si formato, come
Diafan, dal lume d'una oscuritate,
Laqual da Marte viene, e fa dimora,
Egli è criato e ha sensato nome,
D'alma costume e di cor voluntate.
Vien da veduta forma che s'intende
Che prende nel possibil intelletto,
Come in suggetto, luoco e dimoranza.
— — — — —
Non e virtute, ma da quella viene,
Perche perfezion si pone tale,
Non rationale, ma che sente, dico,

Fluor

das ganze Gedicht fort, in einer so spitzigen, vieldeutigen und mysteriösen Sprache, daß man wirklich ohne Commentar den peripatetischen Dichter schwerlich versteht, und nach allen Commentaren ungewiß bleiben muß, ob man ihn recht verstanden hat. Dem tiefsinnigen Cavalcanti war für das Glück, das diese Canzone machen mußte, nicht bange. Er redet sie selbst, wie es die Mode in den Canzonen mit sich brachte, zum Beschlusse als ein wohl gelungenes Gedicht an. Du kannst, sagt er zu ihr, sicher gehen, wohin es dir beliebt; denn ich habe dich so geschmückt, daß es dir und deiner Gründlichkeit an Lobe nicht bei denen mangeln wird, die Verstand haben; und bei den Andern dich zu verweilen, bist du nicht geartet r).

Soviel hatte also die Poesie bei ihrer Wiederentstehung von ihrer ursprünglichen Unschuld verloren, daß eine psychologische Abhandlung in einer kaum verständlichen Sprache für ein unübertreffliches Werk des dichtenden Geistes galt. Vielleicht setzte der scharfsinnige Cavalcanti sogar auf die armselige Spielerei, die dem Inhalte eines seiner Sonette zum Grunde liegt s), mehr

Fuor di salute giudicar mantiene,
Che la intenzion per raggion e vale, etc.
l. c. fol. 70.

r) Tu puoi sicuramente gir, canzone,
Dove ti piace; ch'io t'ho si adornata,
Ch'assai lodota sia tua ragione
D'alle persone ch' hanno intendimento.
Di star con l'altre tu non hai talento.
l. c. fol. 71.

s) Der ganze Inhalt dieses Sonetts dreht sich um das Wort Spirito.
Per gli occhi fiere un spirito sottile,
Che fa in la mente spirito destare,
Dal qual si muove spirito d'amare
Ch' ogn' altri spiritel si fa gentile etc. etc.
l. c. fol. 64.

mehr Werth, als auf die wirklich poetischen Stellen in verschiedenen seiner übrigen Stücke *).

Guido Cavalcanti versuchte auch schon in Prose, dem Volgare illustre mehr Festigkeit und Bestimmtheit zu geben. Er schrieb ein Werk über die Kunst, gut zu schreiben. Aber er konnte durch seine Theorie so wenig wie durch seine Praxis dem Geist und der Sprache seiner Nation eine Bildung geben, die ihm selbst fehlte.

Auch die übrigen damals nicht unberühmten Dichter, Cino von Pistoja und Dante von Majano, beide, zugleich mit Cavalcanti, Freunde des Dante Alighieri, und noch einige andere, brachten die Poesie nicht weiter. Von Bedeutung für die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit ist aber die nähere Nationalverwandtschaft aller dieser Dichter. Sie waren alle Florentiner. Der toscanische Dialekt gewann durch sie eine entschiedene Autorität. Es mußte nur ein toscanischer Dichter von höher strebendem und selbstständigeren Geiste kommen und sich des immer noch einförmig im Styl der Provenzalen verarbeiteten Stoffs nach neuen Ideen bemächtigen; und die Bahn war für eine Reihe glücklicherer Nachfolger gebrochen.

Dante Alighieri.

Der Name des Vaters der italienischen Poesie und Beredsamkeit gebührt keinem Andern als dem Dan-

*) Z. B. der Anfang eines andern Sonetts.
Chi è questa che vien, ch'ogn' nom la mira,
Che fà tremar per caritate l'a're,
E mena seco Amor, si che parlare
Null' nom ne puote, ma ciascun sospira? etc.
l. c. fol. 62.

Dante Alighieri [u]). Er war der Erste, der die große Straße, auf der er selbst eine Zeitlang mitgewandert war, endlich verließ und eben so verständig, als kühn, auf einem noch nie betretenen Wege das Ziel seiner seltenen Dichterkraft erreichte. Er war der Erste, der über seine Sprache als ein Mann nachdachte, dem die Sprache gehorchen muß. Seine italienische Prose kann in vielen Stellen für classisch gelten. Seine Poesie war eben so national, als neu. Als Rhetoriker bildete er seine Nation zum Studium der Regeln. Als Dichter lehrte er sie durch sein Beispiel, sich durch keine Regel beschränken zu lassen, die nur das Herkommen für sich hat. Es ist der Mühe werth, die Geschichte dieses seltenen Mannes und seiner Poesie ausführlich zu erzählen. Auch ist seine Poesie so in sein wirkliches Leben, und dieses wieder so in jene verflochten, daß man die Geschichte beider beinahe nicht trennen kann, ohne sie zu verfälschen [x]).

Dan-

u) Il padre della eloquenza Italiana nennt ihn auch der fleissige Litterator Fontanini. *Della eloq. Ital.* p. 128.

x) Unter Dante's Biographen, deren nicht wenige sind, ist der älteste und der berühmteste der Novellendichter Boccaccio. Seine Vita di Dante Alighieri gehört unter die litterarischen Seltenheiten. In einer der ersten, noch mit gothischen Lettern gedruckten Ausgabe des Dante (vermuthlich vom Jahr 1476) macht sie den Anfang. Boccaz erzählt das Leben Dante's ganz wie eine Novelle. Er mischt eine Menge scholastischer und patriotischer Betrachtungen ein, die beinahe die Hälfte des Ganzen ausmachen, und übergeht mehrere nicht unbedeutende Facta mit Stillschweigen. Einen brauchbaren Auszug aus dieser historischen Novelle, verbunden mit einer ganz guten Auswahl der genauern Notizen aus den Schriften der Historiker Leonardo Aretino, Villani, Filelfo und andern, findet man in der Venezia-

Dante oder, mit dem unabgekürzten Namen, Durante Alighieri wurde geboren zu Florenz, wahrscheinlich um das Jahr 1265. Die Familie der Alighieri, auch Aleghieri und Alligeri genannt, gehörte zu der angesehnsten in der damals noch republicanisch regierten Stadt. Was Dante's Mutter, als sie den künftigen Dichter unter ihrem Herzen trug, von einem hohen Lorbeerbaume geträumt haben soll, eine Merkwürdigkeit, die seine Biographen noch immer dem sinnreichen Boccaz nachzuerzählen nicht versäumten, war wohl für die Bildung des Knaben nicht von so guter Vorbedeutung, als das bürgerliche Ansehen seiner Eltern. Bestimmt, als Krieger oder Staatsmann vielleicht an der Spitze einer Partei zu glänzen — denn Parteigeist war damals der Patriotismus der Florentiner — erhielt der junge Dante die liberalste Erziehung, die man damals irgendwo in der Welt erhalten konnte. In Florenz hatte schon mit dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts der Adel die ritterliche Unwissenheit gegen billige Ansprüche auf Cultur des Geistes vertauscht. Die republicanisch-städtische Verfassung begünstigte diese edlere Sitte. Ein Staatsmann galt in Florenz, wie in jeder Republik, noch einmal so viel, wenn er ein guter Redner war; und dem Redner standen um so mehr brauchbare Gedanken zu Gebote, je bekannter er mit den Wissenschaften seines Zeitalters war. Auch die Künste, die damals wieder aufblühten, standen zu Florenz in Ansehen. Der junge Dante erhielt Unterricht im Zeichnen und in der Musik. Vielleicht ist es auch nicht ganz gleichgültig zu wissen, daß er eine sehr zierliche Hand

nezianische Quartausgabe der sämmtlichen Werke des Dante (Venez. 1757, 4 Voll.) im vierten Bande.

Hand schrieb. Ohne Zweifel lernte er schon in seinem Knabenalter lateinisch lesen und vielleicht auch schon schreiben. Ob er es aber jemals bis zum Griechischen gebracht hat, wird noch bestritten [y]).

Wir wissen nicht, ob Natur, oder Lectüre die Phantasie des gelehrigen Knaben in eine voreilige Bewegung setzte. Aber gewiß ist, daß er noch nicht zehn Jahr alt war, als er mit mehr als Knabeninteresse ein Mädchen von ungefähr gleichem Alter ansah, und daß dieses Mädchen die Muse wurde, die ihn zu seinen ersten Gedichten begeisterte und auch nachher, so lange er lebte und dichtete, die Göttinn seiner Gedanken und seiner Verse blieb. Sie hieß Beatrice oder, mit ihrem populäreren Mädchennamen, Bice Portinari. Bei Gelegenheit eines Festes, das die Eltern nach florentinischer Sitte in den ersten Tagen des Maies ihren Kindern gaben, sah der kleine Dante die schöne Bice zum ersten Male. Sie wirkte auf ihn wie ein Engel des Lichts. In der Glorie eines Wesens, das nicht in die Reihe der Sterblichen gehört, prägte sich ihr Bildniß seinen Gedanken ein [z]).

Unter

y) Tiraboschi, l. c. Vol. V. p. 384. gehört zu denen, die dem Dante die Kenntniß des Griechischen absprechen. Allerdings folgt daraus, daß Dante öfter den Homer nennt, so wenig, wie aus den griechischen Brocken, die er zuweilen anbringt, daß er jemals einen griechischen Autor gelesen hat.

z) Man muß es im historischen Skepticismus ziemlich weit gebracht haben, um die wirkliche Existenz dieser Beatrice zu bezweifeln, wie es ein gewisser Canonicus Biscioni in vollem Ernste gethan hat. Nach dem kritischen Ermessen dieses Canonicus ist die schöne Beatrice eine allegorische Person, die nichts Geringeres bedeutet, als

Unter Phantasien der Liebe setzte der schwärmerische Knabe mit unermüdetem Eifer seine Studien fort. Ein Staatsmann war es, der ihn in der Beredsamkeit unterrichtete. Dieser Mann, Brunetto Latini, Staatssecretär der florentinischen Republik, berühmt durch die Mühe, die er sich um die rhetorische Cultur seiner Mitbürger gab, und auch als Philosoph und Dichter in Ansehen, erwarb sich das Verdienst, dem dichterischen Geiste des jungen Dante die erste regelmäßige Richtung zu geben und ihn zum Studium seiner Muttersprache zu ermuntern. Die übrigen Lehrer Dante's hätten ihm vielleicht mehr genützt, wenn sie ihm ihre Weisheit vorenthalten hätten. Aber was hätte damals ein Mann von Geist ohne scholastische Philosophie, ohne scholastische Theologie und ohne Astrologie gegolten? Dante legte sich also mit allem Fleisse auf diese Wissenschaften, deren Inbegriff die Gelehrsamkeit seiner Zeit war a).

Der

als die himmlische Weisheit oder die Theologie. So weit ging die Erklärungssucht der Italiener, als sie die ganze Poesie Dante's allegorisch verstehen wollten. Das eigne Zeugniß des Dichters in seiner *Vita nuova* wurde zur Allegorie verschroben. Und doch nennt Dante selbst in dieser Vita nuova die Beschreibung der ersten Wirkungen, die der Anblick der schönen Bice in seinem Herzen hervorbrachte, *alcun parlare fabuloso*. Er sagt ausdrücklich, daß er sich ebendeßwegen nicht länger dabei aufhalten will. Er fürchtete sich also selbst vor dem Schein einer Verfälschung dieser ihm so wichtigen historischen Wahrheit.

a) Einer von den vielen Commentatoren Dante's nennt ihn sogar auf dem Titel seines Werks vorzugsweise den göttlichen Theologen: *Discorso di Vincenzio Buonanni sopra la prima cantica del divinissimo theologo* Dante Alighieri. Firenze 1572. 4.

Der fleissige Jüngling Dante muß seinen Studien mit solchem Eifer ergeben gewesen seyn, daß das Bild der schönen Beatrice seiner Phantasie nicht gefährlich wurde, ob er sich gleich die Zeit nahm, es gelegentlich mit dem heranwachsenden Originale zu vergleichen. Er sagt uns wenigstens in dem merkwürdigen Buche, das die Geschichte seines Herzens enthält [b]), von Allem, was er von seinem neunten bis zu seinem achtzehnten Jahre empfand und erlebte, nichts weiter, als, daß ihn der Gott der Liebe öfter trieb, seine Beatrice zu sehen und daß er immer neue Vorzüge an ihr entdeckte. Um so wundersamer war der Eindruck, den die Geliebte zum zweiten Male auf ihn machte, als er sie mit den Augen des achtzehnjährigen Jünglings als ein Mädchen in der vollen Blüte ihrer Reize wiedersah. Er begegnete ihr auf der Straße. Sie war in Gesellschaft zweier älteren Frauenzimmer. Indem sie vorbeiging, wo er mit klopfendem Herzen stand, sah sie ihn freundlich an und grüßte ihn mit holdseligen Worten. Zum ersten Mal vernahm er ihre Stimme. Das war des Glücks für seine schon berauschten Sinne zuviel. Er wurde entzückt über alle irrdischen Sphären [c]).

Mit

b) Dieß ist die *Vita nuova*, von der unten noch besonders die Rede seyn wird. Alles, was hier erzählt wird, ist aus diesem Buche genommen.

c) Mi parve allora vedere tutti gli termini della beatitudine, sind seine eigenen Worte. Er vergißt nicht, mit astrologischer Genauigkeit dabei zu bemerken, daß es gerade um neun Uhr war, als der Anblick der schönen Beatrice ihn so entzückte. Neun Jahre waren vergangen, seitdem er sie zum ersten Mal gesehen hatte; und damals waren er und sie neun Jahr alt gewesen. Welch ein vielbedeutendes drei Mal Neun! Und dieselbe

Mit dieser Stunde fing für den dichterischen Schwärmer ein neues Leben an; und die Geschichte der italienischen Poesie ist eine Zeitlang nur Fortsetzung dieses neuen Lebens des liebetrunkenen Dante. Berauscht von Gefühlen suchte er sein einsames Zimmer. Er sah und dachte nur seine Beatrice. Endlich ermattet von ekstatischen Betrachtungen versank er in einen Schlummer. Ein seltsamer Traum kleidete sogleich das wahre Herzensgefühl des jugendlich gelehrten Dichters in ein mythologisches Sinnbild ein. Amor erschien ihm im Traume, umgeben von einem feurigen Nebel, der das ganze Zimmer erfüllte. In seinen Armen schlummerte eine Schöne, leicht umhüllt von einem blutfarbenen Gewande. Sie hielt ein brennendes Herz in der Hand. Amor zeigte dem Dante dieses Herz und sprach dazu lateinisch: Ecce cor tuum! Die Schöne erwachte. Amor nöthigte sie, das brennende Herz zu verschlucken. Sie entschloß sich ungern dazu. Bald darauf versank sie in tiefe Traurigkeit; und Amor verschwand mit ihr gen Himmel. So grotesk die Composition dieses Traumes ist, und so deutlich sie den Charakter einer Dichterphantasie aus dem dreizehnten Jahrhundert zeigt, so bedeutungsvoll wurde der abenteuerliche Traum selbst für Dante's Eintritt in die Dichterwelt. Denn kaum war er wieder erwacht, so nahm sein überfülltes Herz seine Zuflucht zu der Kunst der Musen. Er fing an, seinen Traum in Verse zu bringen. Das Gedicht wurde ein Sonett; vermuthlich nicht das erste seines Verfassers,

selbe Zahl kommt nachher bei allen merkwürdigen Vorfällen in der Geschichte des Dichters bis zum Tode der Beatrice wieder.

sers, aber doch das erste Gedicht, durch das er sich unter den Dichtern seiner Zeit einen Namen erwarb. Es war, wie eine Art von poetischem Sendschreiben, gerichtet an alle liebende Seelen und gefühlvolle Herzen [d]).

Welch ein Aufsehen das neue Traumsonett erregte, beweisen urkundlich die poetischen Antworten, die von den berühmtesten der damaligen Dichter darauf einliefen [e]). Soweit brachte es der achtzehnjährige Jüngling mit dem ersten Aushauche seiner wundersamen Begeisterung. Von dieser Zeit an wolten ihm aber auch die Studien nicht mehr wie bisher von Statten gehen. Er war zu sehr mit dem Bilde seiner Beatrice beschäftigt. Da durch sein berühmtes Sonett der Zustand seines Herzens stadtkundig geworden war,

d) Das Wort *gentile* im Original sagt mehr als gefühlvoll, ist aber eines von den unübersetzlichen Wörtern. Das ganze Sonett verdient, seiner Geschichte und seines Styls wegen, hier eine Stelle.

A ciascun' alma presa e gentil core,
Nel cui cospetto vien il dir presente,
In cio che mi riscrivan suo parvente,
Salute in lor signore, cioé Amore.
Già eran quasi ch'atterzate l'ore
Del tempo ch'ogni stella é nel lucente,
Quando m'apparve Amor subitamente,
Cui essenzia membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
Mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna, avvolta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e desto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea.
Appresso gir lo ne vedea piangendo.

e) Man findet sie bei einander in der venezianischen Ausgabe der Werke des Dante. Vol. IV. p. 389.

war, so lag ihm Alles daran, daß niemand den Gegenstand seiner Liebe errieth. Die Neugierigen in dieser wichtigen Angelegenheit irre zu führen, war nun eigentlich sein Studium. Das gab neue Veranlassung zu Sonetten. Er nahm die Miene an, als ob er eine andere junge Dame liebte, in deren Gesellschaft er seine Beatrice bald nachher in der Kirche wieder gesehen hatte. Die junge Dame verließ Florenz. Dante glaubte, den trauernden Liebhaber spielen zu müssen, um das Publicum zu täuschen. Er brachte seine angenommene Wehmuth in ein Sonett. Eine andre junge Dame, die auch zu den Bekannten der Beatrice gehörte, starb um diese Zeit. Dante dachte an den Verlust, den seine Geliebte litt. Er beweinte mit ihr den Tod der Verstorbenen in einem Sonette. Diesem folgte wieder ein Sonett, das ohne besondre Veranlassung durch ein freieres Spiel der Phantasie entstand. So lebte und webte der geheimnißvolle Schwärmer fort unter Versen und Träumen der Liebe. Und wenn ihn diese Liebe seine gelehrten Studien nicht mit dem ehmaligen Fleisse fortsetzen ließ, so bildete sie doch seine Empfindungen zu einer Reinheit aus, die man aus seiner eigenen Beschreibung kennen lernen muß, um ihren Werth zu fühlen. Wenn ihm seine Beatrice erschien, so hatte er in der ganzen Welt keinen Feind mehr. Dann ergriff ihn eine solche Flamme der Menschenfreundlichkeit, daß er Jedem verzieh, wer ihn nur irgend beleidigt hatte [f]).

Nach-

f) Quando ella appariva da parte alcuna, nullo nimico mi rimaneva. Anzi me giugnea una fiamma di carità, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso. *Vita nuova.*

Nachdem er noch in verschiedenen Sonetten mehrere für ihn sehr merkwürdige und für Andre sehr unbedeutende Begebenheiten zur Sprache gebracht hatte[g]), wagte seine Phantasie einen etwas weiteren Ausflug in einer Canzone. Beatrice und die Liebe waren freilich der einzige Inhalt auch dieses ausführlicheren Gesanges. Aber schon die Ausführlichkeit, die zu der Canzonenform gehörte, begünstigte eine kühnere Erfindung und einen Reichthum an Gedanken, zu denen in den vierzehn Zeilen eines Sonetts kein Platz war. Dante bewies durch seine erste Canzone seine entschiedene Anlage zu der poetischen Energie, die ihn vor allen älteren und neueren Dichtern seines Vaterlandes auszeichnet. Er benutzte nicht die Gelegenheit, in die den meisten jungen Dichtern eigne Geschwätzigkeit zu verfallen. Er ergriff sein Thema mit Verstand. Mit kühnen Zügen zeichnete er das Bild seiner ungenannten Geliebten. Daß sie dem Himmel und nicht der Erde angehöre; daß sie vermißt werde unter den Engeln im Himmel; daß Gott in ihr etwas ganz Neues erschaffen habe; dieß und mehr nicht wolte er dieses Mal den andern Damen sagen, an die seine Canzone gerichtet war, und die er als Damen bezeichnet, die den Verstand der Liebe haben. Ein junger Dichter von gewöhnlicherem Geiste würde einen solchen Faden durch, wer weiß, wie viele? Stan-

g) Nach einer Selbstbetrachtung, in der er sich lange vertiefte, weil er die streitenden Principien in seiner Seele nicht reimen konnte, brach sein Herz in ein Sonett aus, das sich anfängt:

> Tutti i miei pensieri parlan d'amore,
> E hanno in lor sì gran varietate,
> Ch' altro mi fa voler sua potestate,
> Altro folle ragiona il suo valore.

Stanzen ausgesponnen haben. Dante begnügte sich mit fünf Stanzen, von denen nur die letzte matt ausfiel und nicht wohl anders ausfallen konnte, weil die hergebrachte Canzonen-Courtoisie mitgemacht und das Gedicht selbst zum Beschlusse angeredet werden mußte, und ihm seine Bestimmung einzuknüpfen h).

In den übrigen Jugend- und Herzensgedichten Dante's, die mit den vorigen ein historisches Ganzes ausmachen, kommt zuweilen auch schon der Scholastiker zum Vorschein i). Weit öfter aber redet das innig-

h) Die Canzone fängt sich an:

Donne ch'avete intelletto d'amore,
Jo vo con voi della mia donna dire,
Non perch' io creda sua lande finire,
Ma ragionar per isfogar la mente.
Jo dico, che pensando al suo valore,
Amor si dolce mi si fà sentire,
Che' s'io allora non perdessi ardire,
Farèi parlando inamorar la gente.

Als er sagt, wie seine Geliebte im Himmel vermißt wird, nimmt er sich die fast unchristliche Freiheit, hinzuzusetzen:

E ciascun Santo ne grida merede.

Ein Mal wird er aber auch vor aller Extase unnatürlich und gesucht. Er giebt den Damen, die für reizend gehalten werden wollen, den verfänglichen Rath, mit seiner Geliebten zu gehen, weil Amor dann die Gedanken aller unedlen Herzen von Eis erstarren macht.

— Che quando và per via
Gitta ne' cor villani amor un gielo,
Ch' ogni lor pensier agghiaccia.

Gegen diese Logik könnten selbst die Damen gründliche Einwendungen gemacht haben.

i) Z. B. in dem Sonette, das sich anfängt:

Amore e il cor gentil sono una cosa,
Siccome il Saggio in suo dittato pone;
E così esser l'un senz' altro osa
Come anima razional sanza ragione.

innigste Gefühl selbst aus seinen gezwungenen Wendungen und Phrasen. Seine wirkliche Schwärmerei streifte zuweilen nahe genug an die Grenzen der wirklichen Verrücktheit. Aber in seinen Versen blieb er immer bei Verstande. Er fiel, vermuthlich vor Ueberspannung, in eine Krankheit. Mehrere Tage litt er die heftigsten Schmerzen und konnte kein Glied rühren. In diesem Zustande kam er von Betrachtungen über das allgemeine Loos der Sterblichkeit auf den Gedanken an die Möglichkeit eines nahen Todes seiner Beatrice, die sich doch damals ganz wohl befand. In diesen Gedanken vertiefte er sich mit solcher Wehmuth, daß er zuletzt im Ernste seine Beatrice todt vor sich zu sehen glaubte. Er sah ihr Leichenbegängniß. Er schluchzte. Er rief laut ihren Namen. Als er wieder zur Besinnung kam, hörte er, daß seine Freunde ihn für todt hielten. Sie aus dem Irrthume zu reissen, erzählte er ihnen die Geschichte seines Herzens, aber wohl bedächtig, ohne den Namen seiner Lieblichsten[k]) zu nennen. Sobald er wiederhergestellt war, brachte er das melancholische Spiel seiner Phantasie, so wie es ihn in seiner Krankheit beschäftigt hatte, in eine Canzone. Dieser zweite Versuch ging noch mehr in's Große, als der erste. Die ganze Canzone ist erzählend. Der junge Dichter schwang sich, ohne es zu wissen, zum ersten Male auf den Weg seiner poetischen Bestimmung. Ohne irgend eine künstliche Umbildung seines Stoffs erzählt er zwar nur chronologisch, was er als Kranker geträumt hatte. Aber in dieser Krankheitsgeschichte kommen Stellen vor, in denen man den ganzen Dichter sieht, der schon Anstalten

k) Questa gentilissima ist der Ausdruck, mit dem er sie in Prosa am liebsten bezeichnet.

ten traf, eine poetische Reise durch die Hölle und den Himmel zu wagen. Er sah, wie die Sonne sich verdunkelte und die Sterne erschienen, und Sonne und Sterne weinten; wie die Vögel aus der Luft herabfielen und die Erde erbebte; und wie ihm ein Mann mit bleichem und welkem Antlitz erschien, der ihm sagte: "Was machst du? Weißt du nichts Neues? Sie ist todt, deine Geliebte, die so schön war." l)

Die folgenden Sonette und Canzonen, mit denen er fortfuhr jede ihm merkwürdige Bewegung seines Herzens zu poetisiren, waren ruhigeren und sanfteren Inhalts. Aber seiner Phantasie, die sich in dieser Region nicht höher heben konnte, sanken auch schon wieder die Flügel. In der Ebne der lieblichen Schwermuth umherschweben und mit petrarchischer Wollust bei jeder Blume verweilen, das war das Einzige, was ihm übrig blieb, wenn er als Sonnetten- und Canzonendichter fortfahren wolte, ohne in die Litanei der Provenzalen zurückzufallen. Aber dazu war sein Gefühl zu leidenschaftlich und seine Kraft zu stürmisch. Wer weiß, wohin er sich verirrt haben würde, wenn nicht das Schicksal den Traum, in dem er seine Beatrice als todt beweinte, plötzlich als eine Prophezeihung erfüllt hätte. Beatrice Portinari starb im sechs- und zwanzigsten Jahre ihres Alters m).

So

l) Poi mi parve vedere à poco a poco
Turbar lo sole ad apparir la stella,
E pianger egli ed ella,
Cader gli augelli, volando per l'a're,
E la terra tremare;
E uom m'apparve scolorito e fioco,
Dicendomi: Che fai? Non sai novella?
Morta è la donna tua, ch'era si bella.

m) Dante vergißt nicht, in seiner Vita nuova bei dieser

 Gele-

So sehr Dante vorher durch den eingebildeten Tod seiner Geliebten erschüttert worden war, so resignirend mußte er sich in den wirklichen Verlust zu finden, den er jetzt erlitten hatte. Er weinte lange, aber still. Und hatte er denn am Ende einen großen Verlust erlitten? Nie war ihm seine Beatrice mehr als der unschuldige Gegenstand einer idealisirenden Phantasie und einer anspruchlosen Liebe gewesen. Das Maß der Schmerzen, die er über ihren Tod empfinden konnte, war schon voll. Sein Traum war der Wirklichkeit zuvorgekommen. Seine Seele war mit allen Vorstellungen, die Beatricens Tod in ihm erregen konnte, schon bekannt. Vielleicht kam ihm die Erfüllung seines prophetischen Traums nur als etwas ganz Natürliches vor. Und die Ueberzeugung, daß er nun einen wirklichen Engel liebte, konnte einen Geist, der sich so gern zu den Höhen des Himmels erhob, leicht mit dem Schicksale versöhnen, das ihm auf der Erde im Grunde nichts geraubt hatte.

Ob Dante schon damals, oder erst lange nach dem Tode seiner Geliebten den Gedanken faßte, ihrem Namen auch unter den Menschen Unsterblichkeit durch ein Gedicht zu verschaffen, das in der Geschichte der Poesie seines gleichen nicht hätte, ist ungewiß. Seine ersten

Gelegenheit seine astrologischen Speculationen auf's Aeusserste zu treiben. Nicht zufrieden damit, bemerkt zu haben, daß Beatrice am neunten Tage des Monates starb, mußte die Zahl Neun auch in den Monaten entdeckt werden; und weil sie nach der christlichen Zeitrechnung auf keine Art herauskommen wolte, nahm er seine Zuflucht zur jüdischen, nach welcher der Monat Tisri, d. i. Junius, in welchem Monate Beatrice starb, der neunte ist. Wie viel Zeit mögen dem fleissigen Dante diese Grübeleien weggenommen haben!

ersten Verse nach Beatricens Tode waren noch von der gewöhnlicheren Art. Er fuhr fort, sein Gefühl in Sonetten und Canzonen ausströmen zu lassen. Vorzüglich zeichnet sich darunter die erste Canzone aus. Sie ist wieder an die Frauenzimmer gerichtet, denen er den himmlischen Werth seiner Geliebten schon einmal an's Herz legte, als sie noch lebte. Jetzt erzählte er ihnen in melodischeren Versen, als er noch je gemacht hatte, daß seine Beatrice dahin gegangen sei in den hohen Himmel, das Reich, wo die Engel in Frieden wohnen; daß keine Kraft der Wärme oder Kälte sie wie das Licht einer irrdischen Fackel emporgehoben habe; sondern nur ihre große Güte, die in ihrer Demuth leuchtete; daß sie voll solcher Tugend durch die Himmel empor gestiegen sei, zur Verwunderung des ewigen Herrn [a]).

Durch das dichterische Hin- und Herschweben von der Einbildung zur Wirklichkeit und von der Wirklichkeit zur Einbildung wurde Dante bald nach dem Tode seiner Beatrice verleitet, eine kleine Untreue an ihr zu begehen. Er fand eine andere Dame, die ihn einige Mal mitleidig angesehen hatte, so reizend, daß er diese neue Zuneigung zum Inhalt einiger Sonette machte. Aber bald machte er sich bittere Vorwürfe

über

a) Ita n'è Beatrice in l'alto cielo,
Nel reame, ove gli Angeli hanno pace;
E sta con loro; e voi, donne, ha lasciate.
Non la ci tolse qualità di gielo,
Ne di calor, siccome l'altre face,
Ma sola fù sua gran benignitate,
Che luce nella sua umilitate,
Passò gli cieli con tanta virtute,
Che fè maravigliar l'eterno Sire.
Der Anfang dieser Canzone ist: Gli occhi dolenti per pietà del core etc.

über diese Nachgiebigkeit seiner bestechlichen Phantasie. Sein Herz kehrte für das Mal und seine Muse für immer zu Beatrice'n zurück. Nur brachte, was er noch in Sonetten zu ihrem Lobe sang, ihn und die Poesie nicht weiter. Auch wenn er nachher noch hier und dort in der wirklichen Welt besondre Beschäftigung für sein Herz fand, gewann und verlor er als Dichter nichts dabei. Die Geschichte der Poesie übergeht also alle dahin gehörigen Anekdoten. Beiläufig mag bei dieser Gelegenheit nur noch angemerkt zu werden, daß Dante, da er als Mann den Weg der bürgerlichen Ordnung betrat, eine Florentinerinn aus der Familie Donati zu seiner Gattinn wählte. Vermuthlich machte er auch um diese Zeit den merkwürdigen Auszug aus seinen Tagebüchern unter dem Titel: Das neue Leben.

Der Dichterkranz reizte den Ehrgeiz Dante's ohne Zweifel mehr, als die Bürgerkrone. Aber er entzog sich seinem Vaterlande nicht. Jetzt ein gebildeter, mit mancherlei Kenntnissen ausgerüsteter, wenn gleich noch junger Mann, versuchte er sich zuerst als Soldat. Schon vor dem Tode seiner Beatrice, im Jahr 1289, hatte er einen Feldzug gegen die Aretiner mitgemacht. Das Jahr darauf, 1290, wo Beatrice starb, focht er mit in einem Treffen gegen die Pisaner. Militärischer Ruhm ließ sich in diesen kleinen Kriegen, durch die eine italienische Stadt die andre aufzureiben suchte, eben nicht erwerben. Aber ein Dichter, der sich geneigt fühlte, Kriegsthaten zu besingen, konnte auch in solchen kleinen Kriegen genug lernen. Dante gehörte nicht zu diesen Dichtern. Das irrdisch Erhabene des kriegerischen Heldenmuths und die Bilder der Schlachten hatte für ihn keinen Reiz. Seine Phantasie schwebte nach der über- und unterirrdischen

bischen Welt. Da begegnete sie der scholastischen Gelehrsamkeit, mit der seine Seele zu vertraut geworden war, um sie entbehren zu können; und nur dort konnte sie auch dem Bilde seiner Beatrice begegnen.

Besser, als zum Soldaten, taugte Dante, wo nicht zum Geschäftsmann, doch zum rüstigen Wortführer einer politischen Partei. Die kalte Besonnenheit, die den wahren Politiker bildet, lag nicht in Dante's Charakter. Aber nie war auch ein Staat weiter von der wahren Politik entfernt, als die kleinen Republiken des damaligen Italiens. Alle waren zerrissen in ihrem Innern, und nach aussen in unbestimmter Richtung hin und her wirkend unter den Einflüssen fremder Mächte. Auch in Florenz hatten abwechselnd die beiden Hauptparteien der Guelfen und Gibellinen geherrscht, bis die Guelfen durch einen entscheidenden Sieg auf einige Zeit die Oberhand gewannen. Die innere Ruhe, die dadurch errungen zu seyn schien, war aber von kurzer Dauer. Die vormals sogenannten Guelfen zerfielen unter sich selbst; und die neuen, zufällig entstandenen Parteinamen der Bianchi und Neri, oder Weissen und Schwarzen, bezeichneten in Florenz neue Gibellinen und neue Guelfen. Gerade in der Periode, wo der gegenseitige Haß dieser Parteien der Weissen und Schwarzen die florentinische Republik wieder mit einer Katastrophe bedrohte, betrat Dante den Weg der Ehre als Staatsmann. Er schloß sich, aus welchen Gründen? ist ungewiß, an die Partei der Weissen. Welches Vertrauen man in ihn setzte, beweisen die Würden, zu denen man ihn in der ersten Reife seines männlichen Alters erhob. Wenn er auch nicht alle die Gesandschaftsposten bekleidete, die ihm seine Biographen zutheilen,

sein o), so läßt sich doch nicht bezweifeln, daß er wenigstens einige Mal als Gesandter der Republik oder seiner Partei gedient hat. Bald nahm er einen Platz unter den Priori, dem Collegium der Ersten des Staats, ein. Mit dieser hohen Würde bekleidet, übernahm er die gefährlichste Gesandschaft, die damals einem florentinischen Patrioten aufgetragen werden konnte. Längst schon hatte sich der französische Prinz Carl von Anjou in die politischen Streitigkeiten der italienischen Staaten gemischt, um ihre Uneinigkeiten zu benützen. Auf ihn rechnete in Florenz die Partei der Schwarzen. Die Weissen setzten dieselbe Hoffnung auf den Pabst Bonifaz VIII., dessen Intriguen ihnen nicht bekannt genug waren. Der schlaue Pabst verstand sich mit Carl von Anjou. Dante, entweder nichts davon ahndend, oder voller Vertrauen zu seinen politischen Fähigkeiten, durch die er der Sache eine andre Wendung zu geben hoffte, reisete in aller Treuherzigkeit als Gesandter an den römischen Hof ab. Er dachte wohl nicht, als er voll patriotischer Träume seine Vaterstadt verließ, daß er sie nie wieder sehen solte.

Während Dante in Rom negotiirte, brach in Florenz der Sturm aus, der die Partei der Weissen zu Boden warf. Carl von Anjou, gegen den Dante öffentlich gestimmt hatte, erschien vor der Stadt. Die Schwarzen führten ihn triumphirend ein; und der

o) Man vergleiche *Tiraboschi*, Storia della litt. Ital. Tom. V. p. 387. Schwer zu begreifen ist es allerdings, woher Dante in den wenigen Jahren, wo er als Geschäftsmann in den Diensten seiner Republik stand, zu allen den Gesandschaften, mit denen ihn der Historiker Philelphus beehret werden läßt, die Zeit genommen haben soll.

der Pabst ließ geschehen, was geschah. Die Partei der Weissen wurde aus der Stadt verwiesen; Dante mit ihnen. Sein Exil solte, nach der ersten Verurtheilung, nur zwei Jahre dauern, wenn er binnen dieser Zeit eine ansehnliche Geldstrafe erlegte. Er verstand sich dazu entweder nicht; oder seine Feinde glaubten, nach neuer Ueberlegung, aus Rachsucht, oder aus Politik, noch härter gegen ihn verfahren zu müssen. Denn daß er sich der Verbrechen schuldig gemacht haben solte, die man als Gründe der geschärften Strafe anführte, ist durchaus unglaublich. Man warf ihm, zugleich mit vierzehn andern der vornehmsten Vertriebenen, Erpressungen und Veruntreuungen öffentlicher Gelder vor. Wie vielen Antheil Parteiwuth und Erbitterung an diesem Vorwurfe hatten, beweiset selbst die Strafe, lebendig verbrannt zu werden, die man den Verurtheilten auf den Fall androhete, wenn sie sich in den florentinischen Grenzen wieder sehen lassen solten. So unerhört diese Strafe im Verhältnisse zu dem Verbrechen war, das dadurch abgebüßt werden solte; so entfernt war ohne allen Zweifel dieses Verbrechen von der kindlich frommen Seele Dante's. Mit solchen Leidenschaften, wie die waren, die seine Phantasie in dichterische Thätigkeit setzten, vertrugen sich wohl Ehrgeiz und blinde Parteilichkeit, aber nicht Eigennutz und Gewaltthätigkeit gegen Arme.

In seinem acht und dreissigsten Jahre war nun Dante, verwiesen als ein Verbrecher, ohne Vaterland und ohne Eigenthum. Anfangs schien sein Schicksal noch nicht entschieden. Die Vertriebenen, zu denen er gehörte, sammleten einen zahlreichen Anhang um sich und rückten, eine kleine Armee von nicht weni-

weniger als sechzehn hundert Reutern und neun tausend Mann zu Fuß, gegen Florenz an. Aber entweder war ihre Uneinigkeit, oder die Ungeschicklichkeit ihres Führers an dem Mislingen der Unternehmung schuld, auf die sie ihre letzte Hoffnung setzten. Sie wurden, als sie nur noch wenige Stunden von Florenz standen, wo man schon vor ihnen zitterte, auf einmal andrer Meinung, zogen sich zurück, und zerstreuten sich.

Es ist ungewiß, ob Dante den unüberlegten Feldzug gegen seine Vaterstadt mitgemacht hat. Er selbst sagt uns so wenig davon, wie seine ersten Biographen. Daß er sich aber mit seiner eignen Partei nicht vertragen konnte, beweisen seine eigenen Worte in einer Stelle seines großen Gedichtes, wo er es sich zur Ehre anrechnet, eine Partei für sich allein gemacht zu haben und mit den Andern, deren er sich schämt, nicht gleichen Sinnes gewesen zu seyn p).

Die Vertreibung Dante's aus Florenz macht in der Geschichte seines Geistes und seiner Poesie die zweite Epoche. Die sanfteren Gefühle, die bis dahin fast der einzige Inhalt seiner Lieder gewesen waren, mußten sich nun mit den Gefühlen der Armuth, des erlittenen Unrechts und des glühenden Zorns gegen seine Feinde

p) E quel che più ti graverá le spalle,
Sarà la compagnia malvagia e scempia,
Con la qual tu cadrai in queste valle,
Che tutta ingrata, tutta matta ed empia
Si farà contra te; ma tutto appresso
Ella, non tu, n'avrà rosse le tempia.
Di sua bestialitate il suo processo
Farà la pruova, sì, ch'a te fia bello,
Averti fatta parte per te stesso.

Dante, del Paradiso, Canto XVII.

Feinde vereinigen. Wie tief er das Drückende seiner Lage empfand, sehen wir unter andern aus der schon erwähnten Stelle seines Gedichts, die er lange nachher schrieb, als er schon an das Schicksal eines Heimathlosen gewöhnt war. Alle Großmuth, mit der man ihn hier und da, besonders in Verona, aufnahm, machte ihn die peinliche Demüthigung nicht verschmerzen, "das Salz im Brodte Anderer schmecken und fühlen zu müssen, wie hart der Weg ist, wenn man nur auf fremder Treppe hinauf und herabsteigt." q)

Ein unfreundlicher Ernst wurde nun ein Hauptzug in diesem Charakter, dem es Bedürfniß war, seinen stärksten Gefühlen in einer dichterischen Form Bestand zu geben. Keine fremdartige Beschäftigung trennte ihn freilich mehr von der Kunst, für die er geboren war. Es war seinem Geiste sogar zuträglich, durch einen gewaltigen Stoß des Schicksals aus dem sanften Gleise geworfen zu seyn, indem seine Poesie sonst unter Sonetten und Canzonen vielleicht verschwunden seyn würde. Aber was er als Dichter auf der einen Seite gewann, verlor er auf der andern. Seine leidenschaftliche Seele büßte zuviel von der Freiheit ein, zu der sie schon nicht Ruhe genug hatte. Das stille Wohlgefallen am Schönen und Großen; die Herrschaft, die der schaffende Geist über den Stoff ausüben soll, den er in seinem und Anderer Herzen findet; die Darstellung der Leidenschaft ohne ein dringenderes Interesse, als das des innigen Gefühls und des Werths der

q) Tu proverai, ficcome fa di fale
Lo pane altrui, e com' è duro calle
Lo fcendere e'l falir per l'altrui fcale,

l. c. Canto XVII.

der Darstellung selbst; diese Freiheit des Geistes, ohne die der kühnste Erfinder und der kraftvollste Dichter die höchste Schönheit der Poesie überhaupt, besonders aber der Epopöe und des Drama, verfehlt, war in Dante's Seele nicht so stark, wie das Gefühl seines Schicksals. Was hätte aus ihm werden können, wenn er gelernt hätte, eben so liberal, als energisch und aus der Fülle seines innersten Herzens zu dichten!

Die Geschichte der Wanderungen Dante's von einer Stadt Italiens zur andern steht mit der Geschichte seiner Poesie in einiger, aber nicht in viel umfassender Verbindung. Mehr wäre daran gelegen, zu wissen, ob Dante den Entwurf zu seinem großen Gedichte, der göttlichen Comödie, schon vor seinem Exil gemacht, oder ob er gar, wie Einige behaupten, die ersten Gesänge schon damals ausgeführt hatte. Ueber diese Notizen wird aber nicht weniger gestritten, als über den Aufenthalt Dante's in Bologna, Padua und andern Orten. Nur die besonders günstige Aufnahme, die er in Verona bei den edlen Herren Della Scala oder Scaligeri fand, hat er selbst ausser Zweifel gestellt durch die für ihn und diese Familie gleich ehrenvollen Beweise seiner Dankbarkeit, besonders in einer Stelle seines großen Gedichts. Da nennt er den Alboin Della Scala, der zugleich mit seinem damals noch sehr jungen, nachher aber berühmteren Bruder Can della Scala in Verona herrschte, "den großen Lombarden, der ein so geneigtes Augenmerk auf ihn hatte, daß zwischen ihnen bei den im Verlangen und Gewähren das Erste war, was zwischen Andern das Letzte ist." r) Auf die

r) — — — Il gran Lombardo
Ch' avrà in te si benigno riguardo,

Che

die Länge aber konnte sich der eigenwillige und republicanisch erzogene Dichter auch am Hofe der Della Scala mit den Schranken der höfischen Circumspection nicht vertragen. Man erzählt davon eine Anekdote, die, wenn sie wahr ist, beweiset, daß Dante zuweilen so rasch sprach, als er dachte, ohne den ganzen Sinn seiner Worte zu bedenken. Can della Scala fragte ihn einmal in Gegenwart Vieler, woher es wohl komme, daß man an seinem Hofe einen geistlosen Spaßmacher höher schätzte, als einen weisen Mann, wie Dante? Ohne sich zu besinnen antwortete Dante: Das sei kein Ding zum Verwundern; denn die Menschen geben gewöhnlich ihres Gleichen den Vorzug *).

Was auch immer die Veranlassung zur Abreise Dante's von Verona war; die Dankbarkeit, die er gegen die Della Scala in seinem Herzen mitnahm, erlaubte ihm nicht, der Unannehmlichkeiten, die er an ihrem Hofe fand, zu erwähnen.

Noch ein Mal schöpfte der herumirrende Dante Hoffnung, in seine Vaterstadt und seine Rechte wieder eingesetzt zu werden, als sich das Gerücht verbreitete, der neu erwählte Kaiser Heinrich VII. aus dem Hause Luxemburg werde nach Italien kommen. Unter der Regierung Rudolphs von Habsburg und seines Sohns Albert von Oesterreich, dem Heinrich in der

Che del fare e del chieder tra voi due
Fia prima quel che tra gli altri é più tardo.
Del Paradiso, Canto XVII.

Die Rede ist seinem Ahnherrn Cacciaguida in den Mund gelegt, als dieser ihm seine Schicksale prophezeiht.

*) Der Gewährsmann für diese Anekdote ist Petrarch, der Dichter, in seinen Rebus memorabilibus, lib. IV.

der Kaiserwürde folgte, konnten sich die Gibellinen in Italien nicht, wie vormals, als Anhänger der Kaiser ansehen; denn weder Rudolph, noch Albert fanden für gut, sich in die italienischen Angelegenheiten zu mischen und die Ehre, zu Rom vom Pabste gekrönt zu seyn, mit dem Blute ihrer deutschen Unterthanen zu erkaufen. Sobald aber wieder ein Kaiser nach Italien kam, konnte er auf die politischen Gegner des Pabstes wenigstens so lange rechnen, als sein Vortheil der ihrige war. Um eben dieses Vortheils willen sehnten sich die vertriebenen Florentiner, zu denen Dante gehörte, nach der Ankunft eines deutschen Kaisers in Italien. Dante hatte das Herz, auf die Gefahr, zur Aussöhnung mit seinen Gegnern in Florenz auch die letzte Hoffnung zu vernichten, als öffentlicher Vorsprecher der Gibellinen aufzutreten, die den Kaiser Heinrich VII. als den Retter Italiens einluden, sich an ihre Spitze zu stellen. Er setzte für diesen Zweck zwei Schriften auf, die beide, ohne Nachtheil seines Ruhms, hätten ungeschrieben bleiben können. Die erste war ein Brief an den Kaiser selbst, in italienischen Sprache, die der Kaiser also vermuthlich verstand; ein seltsamer Brief, glühend von Leidenschaft, und strotzend von schwülstigen Phrasen; das wunderlichste Gemisch von ungeheurer Phantasterei, politischer Unterthänigkeit und schrankenloser Erbitterung[t]).

Wie

t) Halb poetisch, halb canzleimäßig betitelt er den Kaiser in der Anrede den ruhmwürdigsten und glücklichsten Triumphator und sonderlichen Herrn (singolare Signore), Herrn Heinrich, von Gottes Gnaden König der Römer u. s. w. Diesem senden Dante Allighieri, aus Florenz und mit Unrecht von da verbannt (Fiorentino e non meritevolmente sbandito) Küsse zu auf die Erde zu seinen Füßen u. s. w.

Dann

Wie der Kaiser diesen Brief aufgenommen hat, wissen wir nicht. Dante aber glaubte des Guten in diesem Geschmacke noch nicht genug gethan zu haben. Er schrieb nun auch noch in lateinischer Sprache das berüchtigte Buch von der Monarchie, einen politischen Tractat zu Gunsten des Kaisers. Eine spitzfindigere, und zugleich crassere Empfehlung einer Universal-Monarchie als der besten Regierungsform findet sich vielleicht nicht in der ganzen Litteratur der Politik.

Dann wird der Kaiser mit der Sonne verglichen. Er soll das Zeitalter Saturns nach Italien zurückbringen. Und was dergleichen schöne Sachen mehr sind. Dann ist die Rede vom heil. Evangelisten Lucas, den Dante hier im ganzen Ernste durch eine gewaltige Metonymie den Ochsen nennt, der brüllt, entzündet von der Flamme des ewigen Feuers (il nostro bue, santo Luca Evangelista, acceso della fiamma dello eterno fuoco, mugghia). Dann folgen Verse aus dem Virgil. Der Kaiser soll sich Italiens annehmen wenigstens um seines Erbprinzen willen, den Dante mit dem Ascanius vergleicht, nach der virgilischen Stelle:

> Ascanium surgentem —
> Respice, cui regnum Italiae Romanaque regna
> Debentur.

Dann folgen die Invectiven gegen die guelfische Partei, das bestialische Volk (la gente bestiale). Florenz wird betitelt die Viper in den Eingeweiden der Mutter; das raudige Schaaf, das die Heerde des Herrn ansteckt; die verfluchte Myrrha, die sich im Feuer der Umarmungen ihres eignen Vaters entzündet. So geht es fort bis zu Ende. Der Brief ist datirt: In Toscana, unter der Quelle des Arno, den 16. April, 1311. Er steht in der Venezianischen Quartausgabe der Werke des Dante (vom Jahre 1758), Vol. IV. p. 234.

litik u). Aber auch mit diesem Buche, durch das der Kaiser, um dem Pabst zu trotzen und einen Dichter in seine Vaterstadt zurückzuführen, für den rechtmäßigen Herrn der ganzen Welt erklärt wird, erreichte Dante seine Absicht nicht. Kaiser Heinrich VII. fand, als er in Italien die vermeinten Rechte seines Throns auszufechten anfieng, Widerstand von allen Seiten. Er konnte den ausgewanderten Florentinern nicht helfen. Statt triumphirend in Florenz wieder einzuziehen, erlebte nun Dante, daß durch ein neues Decret seine Verweisung aus der Stadt von der florentinischen Regierung in aller Form bestätigt wurde.

Nie zufrieden mit der Ehre der Poesie, suchte Dante nun, als er vermuthlich an seiner Politik, wie an der Rückkehr in seine Vaterstadt, verzweifelte, den Ruhm eines mächtigen Disputanten zu erwerben. Wahr-

u) Dante's Buch de monarchia steht in keinem unmittelbaren Zusammenhange mit der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit; aber als ein Beitrag zur Geschichte der damaligen Denkart ist es um so merkwürdiger. Es erregte auch nicht wenig Aufsehen. In der Folge, aber erst nach Dante's Tode, wurde es auf Befehl des Pabstes öffentlich verbrannt. Hier ist ein Stückchen daraus zur Probe. "Sicut se habet pars ad totum, sic ordo partialis ad totalem. Pars ad totum se habet, sicut ad finem et optimum. Ergo et ordo in parte ad ordinem in toto sicut ad finem et optimum. Ex quo habetur, quod bonitas ordinis partialis non excedit bonitatem totalis ordinis; sed magis e converso. Cum ergo duplex ordo reperiatur in rebus, ordo scilicet partium inter se, et ordo partium ad aliquod unum, quod non est pars, sic ordo partium exercitus inter se, et ordo earum ad unum. — — Et sic omnes praenotatae partes infra regna, et ipsa regna ordinari debent ad unum Principem, sive Principatum, hoc est, ad Monarcham, sive Monarchiam."

Wahrscheinlich zog er damals nach Paris, dem Mittelpunkte der scholastisch-theologischen Gelehrsamkeit. Da disputirte er de quolibet, wie man es nannte. Aehnliche Disputationen soll er, nach seiner Zurückkunft aus Frankreich, in Verona gehalten haben.

Unterdessen war Kaiser Heinrich VII., im Jahr 1313, in Italien gestorben. Dante, der an diesem Beschützer sehr wenig verloren hatte, fand einen weniger mächtigen, aber für ihn desto thätigern an Guido Novello da Polenta, Herrn der Stadt Ravenna. Am Hofe dieses Freundes der liberalen Studien brachte er seine letzten Lebensjahre in Frieden und Ehre zu. Ob ihn Guido auch mit der Würde eines Gesandten bei der Republik Venedig beehrte, ist zweifelhaft[x]). Gewiß ist, daß Dante bis an seinen Tod unter dem Schutze Guido's zu Ravenna so ungestört, als es ihm sein unruhiges Temperament erlaubte, des Ruhms genoß, den ihn nach der Vollendung seiner göttlichen Comödie in ganz Italien schwerlich Jemand streitig machte. Er starb, bewundert als der größte Dichter seiner Nation, am 14ten September, 1321.

* * *

Dan-

x) Wenn man nachsieht, wie die Ambassaden Dante's die italienischen Litteratoren in Arbeit gesetzt haben, solte man glauben, jede dieser bestrittenen Ambassaden sei eine Reise nach dem Parnasse gewesen. Man vergleiche *Tiraboschi*, l. c. Vol. V. p. 390. und die Memorie per la Vita di Dante, in der Venezianischen Quartausgabe der Werke des Dante, Vol. IV. part. II. p. 98. Gesetzt, es liesse sich diplomatisch beweisen, daß Dante in Geschäften des Guido von Polenta als Gesandter nach Venedig reisete; was ist es denn nun mehr? Gewann, oder verlor er dabei, als Mensch, oder als Dichter?

Dante's litterarischer Nachlaß, abgerechnet seinen politischen Tractat und seinen Brief an den Kaiser, ist ein Schatz von unvergänglichem Werthe. Was dieser seltene Geist als Dichter, als Prosaist, und als Rhetoriker geleistet hat, verdient eine genauere Auseinandersetzung.

Dante's italienische Gedichte — denn auch einige lateinische und ein provenzalisches führen seinen Namen — lassen sich unter drei Classen bringen; seine lyrischen Jünglings-Gedichte; seine göttliche Comödie; und seine Uebersetzung der Bußpsalmen nebst dem Credo und noch einigen Composionen geistlichen Inhalts in demselben Geschmacke.

Von den lyrischen Jünglings-Gedichten ist schon oben ausführlich die Rede gewesen. Sie sind als ein Theil des wirklichen Lebens des Dichters anzusehen. Sie beweisen, wie wenig Dante zu den unbefangenen Köpfen gehöret, die nur die Resultate ihre Beobachtungen und ihrer Lectüre in eine poetische Form fassen, oder sich und ihr Publicum mit freien Spielen des Witzes ergötzen. Wir dürfen ihm diesen Mangel an poetischer Unbefangenheit so wenig zur Sünde, als zum Verdienst anrechnen. Eine andre Art von lyrischer Poesie entspringt aus Bedürfnissen des Herzens, eine andre aus contemplativem Wohlgefallen an Bildern und Gedanken. Jene kann den Geist verführen, das Schöne dem prosaisch Wahren aufzuopfern, und aufrichtig gemeine Herzensergiessungen für vortreffliche Gedichte zu halten. Aber der Geist, der sich immer so verführen läßt, ist auch zur Poesie nicht berufen. In der Seele des Dichters, der diesen Ehrennamen verdient, kommt selbst das leidenschaftlichste Gefühl, dem er eine poetische Form giebt, selten anders als so

zur

zur Sprache, wie es das Gesetz dieser Form erlaubt; und dann entsteht eine Poesie, die eine Gewalt über den menschlichen Geist ausübt, deren sich der kühnste Bilderdichter, dessen lyrische Begeisterung nur das Werk eines sinnreichen Gedankens ist, nie rühmen kann. Die Poesie ist dann zugleich wahrhafte Beredsamkeit. In ihr findet der Mensch den Menschen. Diese Poesie aus ganzer Seele, nicht bloß aus Geschmack, zeichnet besonders die lyrischen Gedichte Dante's aus. Er trat freilich in die Fußtapfen der Provenzalen. Aber nur darum kam er weiter, als die Provenzalen, weil seine Schwärmerei mehr als das Modegefühl seiner versificirenden Zeitgenossen war. Die unerkünstelte Entzückung, in die ihn ein Blick seiner Beatrice setzte, mußte sich anders ausdrücken, als die hergebrachte Galanterie. Deßwegen zeichnen sich die besseren seiner Sonette und Canzonen durch eine Kraft und Fülle aus, die man nicht bestimmter fühlt, als wenn man mit diesen Jünglings-Gedichten Dante's die Sonette und Canzonen von Cavalcanti, Cino, und den übrigen Dichtern dieser Zeit vergleicht. Selbst da, wo in diesen Gedichten die Energie des Ausdrucks fast in Abenteuerlichkeit übergeht, bemerkt man doch schon kühne Originalzüge, die den Dichter der göttlichen Comödie ankündigen [y]). Der frostigen Reimgaukeleien in

y) So in dem Sonette, das sich anfängt: Lo fin piacer di quello adorno viso. Da heißt es von den Seufzern, "daß sie weinend sagten, das Herz sei verwundet, und daß von der Zeit an in der wehmuthsvollen Seele des Dichters jeder Gedanke weinte."

— Quei sospiri, che di fore audaro,
Dicean piangendo, ch'il core era anciso,
Là ù di poi mi pianse ogni pensiero
Nella mente dogliosa.

in seinen lyrischen Gedichten sind nur wenig. Man findet unter ihnen nur eine einzige Sestine [z]). Auch die kindische Mischung mehrerer Sprachen, die zu den metrischen Modespielen jenes Zeitalters gehörte, hat sich Dante, so weit wenigstens seine noch vorhandenen Gedichte für ihn bürgen, nur ein einziges Mal erlaubt [a]). Auf Stellen, wo der Dichter die Sprache des

Eine Kühnheit von anderer Art ist die Seele einer Ballata, in der der Dichter das Anschauen seiner Geliebten mit dem Anschauen Gottes vergleicht, und auf diese Art seelig werden will, wie die Engel ihre Seeligkeit dem Anschauen Gottes verdanken.

Poiche saziar non posso gli occhi miei
 Di guardare a Madonna il suo bel viso,
 Mirerol tanto fiso,
 Ch'io diverrò beato, lei guardando.
A guisa d'angel, che di sua natura,
 Stando sù in altura,
 Diven beato, sol vedendo Iddio.

z) Sie hat in sechs sechzeiligen Stanzen und einer halben Beschlußstanze genau sechs Reimwörter, die sechs Mal wechseln, so daß jedes Mal die erste Zeile der neuen Stanzen das Reimwort der vorhergehenden wiederhohlt, also im Grunde gar kein Reim da ist. Die Wörter Ombra, colli, erba, verde, pietra, und donna, die Dante wählte, liessen sich denn auch ohne sonderliche Schwierigkeit als Knoten in einen galanten Gedanken schlingen.

a) Dieses Probestückchen ist drolligt genug. Es besteht aus italienischen, provenzalischen und lateinischen Zeilen, die ungemein zierlich in einander verflochten sind. Die erste Strophe fängt so an:

Ahi fauly ris, per que traï aves
 Oculos meos? et quid tibi feci?
 Che fatto m'hai così spietata fraude?
 Jam audissent verba mea Graeci.
 Sai omn' autres Dames, et vus saves,
 Che ingannator non é degno di laude.

des prosaischen Ungestüms für dichterische Feuer zu halten durch sein leidenschaftliches Gemüth verführt wurde, stößt man auch nur selten [b]).

Nur wenige dieser Gedichte haben ein anderes Thema, als vergötternde und klagende Liebe. Unter diesen wenigen sind einige scherzhaft; eins ist sogar eine Fabel, nur der metrischen Form nach eine Ballata [c]).
Nach

Und so geht es fort. Zum Beschluß wird diese dreizüngige Beredsamkeit der Canzone als ein Verdienst angerechnet, kraft dessen sie durch die ganze Welt gehen kann.

Canson, vos poves ir per tot le mond;
Namque locutus sum in lingua trina.

b) In einem Sonette dieser Art verflucht der Dichter erstens den Tag, wo er seine Geliebte zum ersten Mal sah, zweitens die verliebte Feile, die seine schönen Gedanken polirt hat, und drittens sein eignes Gemüth. Ohne Zweifel gilt dieser Fluch einer Andern als der Beatrice.

Jo maledico il dì, ch'io vidi imprima
La luce di vostri occhi traditori.
— — — —
E maledico l'amorosa lima,
Ch'ha pulito i miei bei motti e bei colori,
— — — —
E maledico la mia mente dura, etc.

Man kann dadurch an den berühmten Fluch des Bischofs Ernulphus erinnert werden.

c) Dante wäre bei seinem Talent zur sententiösen Darstellung ohne Zweifel kein gemeiner Fabeldichter geworden, wenn er mehr Versuche dieser Art gemacht hätte. Was man aber an der Fabel, die sich unter seinen kleinern Gedichten als Ballata findet, besonders bewundern muß, ist die naive, fast Lafontainische Manier, die dem ernsthaften Dante sonst ganz fremd ist. Die Fabel fängt so an:

Quan-

Nach dem Wesentliche das Zufällige in einer Dichtung, nicht jenes nach diesem auszubilden, kam einem Dichter damals nicht in den Sinn.

Dante's Canzonen übertreffen seine Sonette. Keine ist unter ihnen, gegen die eine strenge Kritik nicht Vieles mit Grunde erinnern könnte; aber auch keine, die sich nicht voll tief empfundener Wahrheit über das Gemeine erhöbe. In allen entdeckt man einen kräftigen Verstand, der nicht mit Floskeln spielt; einen festen Tact der Phantasie; kein unsicheres Umhertappen unter dämmernden Bildern; überall das Gepräge eines Geistes, der seines Stoffes mächtig ist. Auch an Mannichfaltigkeit fehlt es diesen Canzonen nicht. Einige haben einen schwebenden, andere einen langsam feierlichen Schwung. Einige sind mehr beschreibend, andere mehr betrachtend. Nur zuweilen verweht der dichterische Geist, um einem oratorischen Ernste zu weichen; und dann glaubt man einen Declamator zu hören[d]).

Aber

Quando il consiglio degli augei si tenne,
Di nicistà convenne,
Che ciascun comparisse a tàl novella;
E la cornacchia maliziosa e fella
Pensò mutar gonnella,
E da molti altri augei accatò penne.

d) Ganz declamatorisch ist z. B. die Canzone An den Tod. Man kann sie als eine der ersten italienischen Oden dieser Art ansehen. Fast aber muß man vermuthen, daß diese Art von gedehntem Pathos nach der italienischen Empfindung die wahre Sprache der lyrischen Erhabenheit ist; denn fast alle spätere Oden der Italiener sind in einer ähnlichen Manier. Die Ode fängt an:
Morte, poi ch'io non truovo a chi mi doglia,
Ne cui pietà per me muova sospiri,
Ove ch'io miri, o'n qual parte ch'io sia;

E

Aber alle diese lyrischen Gedichte werden verdunkelt durch das größere Werk, das seinem Verfasser die Unsterblichkeit, nach der er strebte, unter den Namen der größten Dichter sichert.

Dante selbst, nicht einer seiner Bewunderer und Erklärer, gab diesem großen Werke den Titel Comödie; und dieser von ihm selbst gewählte Titel zur Beschreibung einer poetischen Reise durch die Hölle, das Fegfeuer und den Himmel, ist Zeuge der Kindheit der Kritik zu Dante's Zeit. Nach Dante's Theorie giebt es nur diese drei Arten des Styls, den tragischen, den komischen, und den elegischen Styl. Das sagt er schon ausdrücklich in seiner lateinischen Schrift von der

E perche tu se quella che mi spoglia
D'ogni baldanza, e vesti di martiri,
E per me giri ogni fortuna ria;
Perche tu, Morte, puoi la vita mia
Povera e riua far, come a te piace,
A te couven ch'io drizzi la mia face,
Dipinta in guisa di persona morta.

Man begreift kaum, wie der energische Dante sich zu so gedehnten Perioden, die so wenig sagen, hat bequemen können. Wie anders klingt der Anfang einer Canzone An den Gott der Liebe!

Amor, che muovi tua virtù del cielo,
Come 'l Sol lo splendore;
Che là si apprende più lo suo valore,
Dove più nobiltà suo raggio trova;
E come el fuga oscuritate e gelo,
Così, alto signore,
Tu scaccia la villate altrui del core.

Leichtigkeit und Lieblichkeit zeichnen vorzüglich die beiden Canzonen aus, deren eine anfängt: Tre donne intorno al cor mi son venute; und die andre: Jo miro i biondi e i crespi copegli etc. Die letzte gehört unter Dante's Gedichten auch zu den einzigen in ihrer Art. Das wollüstige Hinschwärmen von einem Reize des Körpers zum andern ist sonst nicht Dante's Sache.

der Beredsamkeit *). Nach dieser Eintheilung scheint es sein großes Gedicht, dessen erster Theil so stark wie irgend ein Gedicht der neueren Poesie die Sprache des wahrhaftig tragischen Pathos spricht, nur aus Bescheidenheit, oder aus Klugheit, eine Comödie, das ist, ein Gedicht im niedern Styl genannt zu haben. Aber so verhält es sich nicht damit. Er erklärt sich darüber bestimmt in der Zuschrift an den von ihm hoch verehrten Can della Scala, dem er den dritten Theil dieses Gedichts, das Paradies, zugeeignet hat. Da wiederhohlt er die Eintheilung des Styls in die genannten drei Arten; aber er erläutert seine Eintheilung noch ganz anders. Die Tragödie ist, nach dieser Erläuterung, zum Anfange bewundernswürdig und ruhig, zum Ausgange aber scheuslich und schrecklich und deßwegen Tragödie von dem griechischen Worte genannt, das einen Bock bezeichnet. Die Comödie aber fängt, nach Dante's Lehre, rauh an, und endigt glück-

e) In iis, quae dicenda occurrunt, debemus discretione potiri, utrum *tragice*, sive *comice*, sive *elegiace* sint canenda. Per Tragoediam superiorem stylum induimus, per Comoediam inferiorem, per Elegiam intelligimus stylum miserorum. So lauten die Worte *de vulgar. eloquent.* Lib. II. c. IV. Das Princip dieser Trichotomie zu entdecken, möchten sich wohl alle Logiker vergebens bemühen. Räthselhafter noch ist, was folgt: Si tragice canenda videntur, *tum adsumendum est vulgare illustre.* Si vero comice, *tum quandoque mediocre, quandoque humile vulgare sumatur.* l. c. Nun soll doch wohl die Sprache der göttlichen Comödie ein Volgare illustre seyn. Also scheint es, als wolte Dante mit dem Titel Comödie die Freyheiten entschuldigen, die er sich mit dem Volgare illustre seiner Zeit nahm, um es durch Bereicherung aus mehreren Dialekten zu einem Illustre zu bilden, gegen welches das vorige nur ein Volgare war. Aber damit ist auch der Sinn des Dichters schwerlich getroffen.

glücklich. Also nennte er sein Gedicht besonders auch noch deßwegen eine Comödie, weil es den Weg von der Hölle zum Himmel, nicht vom Himmel zur Hölle nimmt [f]).

Aus eben diesem Zueignungsschreiben lernen wir, daß Dante einen allegorischen Sinn seiner göttlichen Comödie in den buchstäblichen Sinn verweben wolte, und daß die älteren Ausleger, die überall Allegorie in diesem Gedichte suchen, wenigstens nicht so ganz auf dem unrechten Wege sind, wie ihnen einige neuere vorwerfen [g]). Durch dieses Verweben des allegori-schen

f) Dante's Zueignungsschreiben an Can della Scala giebt uns mehr Ausschlüsse über den Geist der göttlichen Comödie nach der Theorie ihres Erfinders, als alle Streitigkeiten der italienischen Litteratoren. Um so mehr ist es zu verwundern, daß die meisten dieser Litteratoren, selbst die gelehrten Fontanini und Tiraboschi, von dem merkwürdigen Briefe keine Notiz nehmen, oder ihn nicht zu kennen scheinen. Er steht in der Venezianischen Quartausgabe des Dante Vol. IV. part. I. p. 400. Der Titel ist: Magnifico atque victorioso D. D. Kani Grandi de Scala, sacratissimi et sereni principatus in urbe Verona et civitate Vicentia, devotissimus suus Dantes Allagherius, Florentinus natione, non moribus, etc. — Die Stelle, wo Dante sein Gedicht als eine Comödie charakterisirt, lautet so: Est comoedia genus quoddam *poeticae narrationis* ab omnibus aliis differens. Differt ergo *in materia* a Tragoedia per hoc, quod tragoedia in principio est admirabilis et quieta, in fine, sive exitu, foetida et horribilis, et dicitur propter hoc a *tragos* etc. Comoedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materiam prospere terminatur. — Similiter differunt *in modo loquendi*. Da kommt er auf seine erste Theorie zurück.

g) Dante trägt seine Ideen über den allegorischen Sinn seines Gedichts und über die Allegorie überhaupt mit al-lem

schen und buchstäblichen Sinns wurde Dante irre in
seiner eigenen Erfindung. Ein allegorisches Gedicht
konnte nicht füglich eine Erzählung seyn, in welcher
[illegible] Personen redend und handelnd eingeführt wur-
den. Ein solches Gedicht aber solte Dante's götts-
liche Comödie werden. Seine ihm unvergeßliche Bea-
trice [illegible] die Hauptperson und in einem gewissen Sin-
ne die Heldinn der Fabel seyn. Einer Menge andrer
historisch bekannten Charaktere wolte er in der Hölle,
dem Fegfeuer, oder dem Himmel einen Platz anweisen.
Und doch solte der allegorische Sinn eine vorzügliche
Schönheit der ganzen Erfindung seyn. Selbst die
[illegible] der Beatrice in diesem Gedichte solte
durch den allegorischen Sinn erst ihre höchste Bedeu-
tung erhalten. Durch diesen überkünstlichen Entwurf
zu einem historisch-allegorischen Gedichte verwickelte
sich Dante in ein Netz von Subtilitäten. Die poeti-
sche

[illegible] Dante der scholastischen Spitzfindigkeit vor. Er un-
[illegible] sechs Dinge, die bei der Beurtheilung eines
Schriftwerks in Betracht kommen, als da sind: Factum,
[illegible], forma, finis, libri titulus, et genus philoso-
[illegible]. Den Sinn seines Gedichts nennt er mit einem
[illegible] Worte Polysensum. Zur Erläuterung des
Unterschieds zwischen dem buchstäblichen und allegorischen
[illegible] wählt er einen biblischen Spruch aus dem alten
[illegible], wo vom Ausgange der Israeliten aus Egyp-
[illegible] aber, nach Dante's Erklärung, von der
[illegible] der Menschen durch Christus die Rede ist. Das
[illegible] Subject der Allegorie seines Gedichts ist, nach
[illegible] Selbsterklärung, am Ende gar der Mensch
[illegible], in wiefern er durch Verdienst und Schuld
[illegible] seiner freien Willkühr der bestrafenden
[illegible] Gerechtigkeit unterworfen ist. Dem
[illegible] Zueignungsschrift an Can della Scala
[illegible] dieser [illegible] methodische Zergliederung der Al-
[illegible] eses, dem diese Zueignung zugleich

sche Wahrheit und die Allegorie wollten sich in dieser Verwickelung nicht zusammen fügen. Es blieb dem sinn- und geheimnißreichen Dichter nichts anders übrig, als, sich durch Sprünge im Dunkeln zu helfen, und dadurch bald die Erzählung durch die Allegorie, bald diese durch jene, so zu verstecken, daß kein Ausleger ihm zu folgen im Stande ist. So konnte er es wagen, dieselbe Beatrice, die als Bice Portinari seine Geliebte gewesen war, als die personificirte Weisheit des Himmels einzuführen. So konnte er auch alle kritischen Erkundigungen nach dem Wege, der aus Italien in die Hölle, und von der höchsten Sphäre des Himmels zurück nach Italien führt, als unstatthaft abweisen. Allegorisch tritt er seine Reise an; und wie er wieder nach Haus gekommen ist, läßt er uns errathen.

Ob Dante selbst dem Titel seiner erzählenden Comödie das Epithet der Göttlichkeit beigefügt hat, ist nicht wohl auszumachen. Wenn er es that, so dachte er ohne Zweifel dabei nur an den theologischen Inhalt, nicht an das ästhetische Verdienst seiner Erfindung.

Dieses Verdienst zu schätzen, muß man nicht nur den Geist des Zeitalters von dem Geiste des Dichters zuscheiden; man muß das gothisch-große Labyrinth mehr als Ein Mal durchwandern. Man muß die Erfindung mit dem Maßstabe der Ausführung nachmessen. Der Nebel der Allegorie, der auf dem Ganzen liegt, erschwert die Uebersicht. Man kann sie sich erleichtern, wenn man sich zuerst nur nach dem Sinn und den Abtheilungen des Ganzen und der Composition, und dann mit Muße nach den schönsten Partieen umsieht.

schen und buchstäblichen Sinns wurde Dante irre in seiner eigenen Erfindung. Ein allegorisches Gedicht konnte nicht füglich eine Erzählung seyn, in welcher wirkliche Personen redend und handelnd eingeführt wurden. Ein solches Gedicht aber solte Dante's göttliche Comödie werden. Seine ihm unvergeßliche Beatrice solte die Hauptperson und in einem gewissen Sinne die Heldinn der Fabel seyn. Einer Menge andrer historisch bekannten Charaktere wolte er in der Hölle, dem Fegfeuer, oder dem Himmel einen Platz anweisen. Und doch solte der allegorische Sinn eine vorzügliche Schönheit der ganzen Erfindung seyn. Selbst die Vergötterung der Beatrice in diesem Gedichte solte durch den allegorischen Sinn erst ihre höchste Bedeutung erhalten. Durch diesen überkünstlichen Entwurf zu einem historisch-allegorischen Gedichte verwickelte sich Dante in ein Netz von Subtilitäten. Die poetische

lem Pomp der scholastischen Spitzfindigkeit vor. Er unterscheidet sechs Dinge, die bei der Beurtheilung eines Geisteswerks in Betracht kommen, als da sind: Factum, agens, forma, finis, libri titulus, et genus philosophiae. Denn Sinn seines Gedichts nennt er mit einem barbarischen Worte Polysensum. Zur Erläuterung des Unterschieds zwischen dem buchstäblichen und allegorischen Sinne wählt er einen biblischen Spruch aus dem alten Testamente, wo vom Ausgange der Israeliten aus Egypten, zugleich aber, nach Dante's Erklärung, von der Erlösung der Menschen durch Christus die Rede ist. Das moralische Subject der Allegorie seines Gedichts ist, nach seiner Selbsterklärung, am Ende gar der Mensch überhaupt, in wiefern er durch Verdienst und Schuld im Gebrauche seiner freien Willkühr der bestrafenden und belohnenden Gerechtigkeit unterworfen ist. Dem Beschluß dieser Zueignungsschrift an Can della Scala macht eine scholastisch-methodische Zergliederung der Allegorie des Paradieses, dem diese Zueignung zugleich zur Vorrede dient.

sche Wahrheit und die Allegorie wollten sich in dieser Verwickelung nicht zusammen fügen. Es blieb dem sinn- und geheimnißreichen Dichter nichts anders übrig, als, sich durch Sprünge im Dunkeln zu helfen, und dadurch bald die Erzählung durch die Allegorie, bald diese durch jene, so zu verstecken, daß kein Ausleger ihm zu folgen im Stande ist. So konnte er es wagen, dieselbe Beatrice, die als Bice Portinari seine Geliebte gewesen war, als die personificirte Weisheit des Himmels einzuführen. So konnte er auch alle kritischen Erkundigungen nach dem Wege, der aus Italien in die Hölle, und von der höchsten Sphäre des Himmels zurück nach Italien führt, als unstatthaft abweisen. Allegorisch tritt er seine Reise an; und wie er wieder nach Haus gekommen ist, läßt er uns errathen.

Ob Dante selbst dem Titel seiner erzählenden Comödie das Epithet der Göttlichkeit beigefügt hat, ist nicht wohl auszumachen. Wenn er es that, so dachte er ohne Zweifel dabei nur an den theologischen Inhalt, nicht an das ästhetische Verdienst seiner Erfindung.

Dieses Verdienst zu schätzen, muß man nicht nur den Geist des Zeitalters von dem Geiste des Dichters zuscheiden; man muß das gothisch-große Labyrinth mehr als Ein Mal durchwandern. Man muß die Erfindung mit dem Maßstabe der Ausführung nachmessen. Der Nebel der Allegorie, der auf dem Ganzen liegt, erschwert die Uebersicht. Man kann sie sich erleichtern, wenn man sich zuerst nur nach dem Sinn und den Abtheilungen des Ganzen und der Composition, und dann mit Muße nach den schönsten Partieen umsieht.

Dante's göttliche Comödie ist keine Epopöe. Sie hat keinen Helden und, im epischen Sinne, keine Handlung. Es ist eine poetisch-theologische Reisebeschreibung. Das Höchste, was eine theologisch dichtende Phantasie umfassen kann, Himmel und Hölle, sind die Extreme der Reise. Zwischen beiden macht das Fegfeuer die Brücke. So kommen, dem katholischen Kirchenglauben gemäß, die drei Hauptabtheilungen der göttlichen Comödie, ohne alles Verdienst des Dichters zum Vorschein.

Aber nur diesen Umriß, der noch nicht einmal ein Grundriß heissen kann, hat der Kirchenglaube dem Dichter vollständig geliefert. Von der innern Anordnung der Hölle, des Fegfeuers und des Himmels geben selbst die Kirchenväter und die Legende nur unzusammenhängende Notizen. Hier mußte Dante selbst der Schöpfer der unter- und überirrdischen Welt werden. Er mußte Berge und Thäler, Seen, Flüsse, Schlösser, Moräste, und was sonst auf Reisen vorkommt, zweckmäßig erfinden. Seinem poetischen Ermessen blieben die ganze Oekonomie der höllischen Marterkammer, die Vertheilung der Quaalen, die Mittel der Seelenreinigung und die Variationen der himmlischen Freude überlassen. Nicht ganz leicht folgt man dem sinnreichen Erfinder in der Anordnung, die er zu treffen für gut gefunden hat. Noch weniger versteht man überall, warum gewisse Verbrechen nach Dante's Criminaljustiz gerade auf die angegebene Art bestraft, oder, warum gewisse Tugenden gerade so, und nicht anders, belohnt werden. Auch die Reinigungsmittel im Fegfeuer sind nach einer Specialtherapie verordnet, zu deren Erklärung wenigstens die Philosophie als Seelenheilkunde nicht hinreicht.

Ortho-

Orthodoxie und Gelehrsamkeit vereinigten sich in Dante's Phantasie, so gut es gehen wolte, mit richtigem Sinn für das ästhetisch Wahre und Große, um der Hölle, dem Fegfeuer und dem Himmel im Ganzen eine ziemlich schickliche Form zu geben. Die Hölle ist in der göttlichen Comödie ein trichterförmiger Abgrund; je tiefer hinunter, desto schrecklicher, nach der abwärts gehenden Gradation der Verbrechen. Das Fegfeuer ist ein feuriger Berg; je höher hinauf, desto näher dem Himmel. Der Himmel selbst ist der natürlichen Vorstellungsart fast noch angemessener. Er fängt an, wie wir ihn in unsrer Sinnenwelt wirklich sehen, mit Sonne, Mond und Sternen, und verliert sich über den Sternen in das Empyreum, den Sitz der Herrlichkeit Gottes. Aber diese drei idealischen Welttheile, die Hölle, das Fegfeuer und den Himmel nach der von Dante gewählten Form in eine topographische Verbindung zu bringen, war ohne eine ungeheure Verwirrung aller natürlichen Vorstellungen nicht wohl möglich. So lange die Reise in der Hölle bergunter geht, geht Alles gut. Aber wie kommt man aus der untersten Tiefe eines Abgrundes an den Fuß eines entgegengesetzten Berges? Vor dieser Frage verstummt alle sinnliche Wahrscheinlichkeit. Und die Art, wie Dante diese Wahrscheinlichkeit überspringt oder, eigentlich gesprochen, überklettert, ist vielleicht die groteskeste Erfindung, die je in eines Menschen Kopf gekommen ist. Im tiefsten höllischen Schlunde residirt Lucifer, der König der Hölle oder, wie er im Gedichte selbst heißt, der Kaiser des jammervollen Reichs [h]).

Er

h) Lo 'mperador del doloroso regno.

Inferno, *Cant.* XXXIV.

Er ist in seiner scheuslichen Riesengestalt so groß, daß Dante eher einem Riesen gleicht, als ein Riese dem Arme Lucifers [1]). Diese höllische Potentatenmasse packen Dante und sein Führer bei den zottigen Haaren und klettern an einer seiner Hüften hinunter bis wo sich die Schenkel des Ungeheuers in ewigem Eise verlieren. Dort schwingen sich die Reisenden auf ein Mal herum, so daß ihre Köpfe, nach ihrer vorigen Richtung beurtheilt, unten, nach der neuen Richtung aber, die sie eben durch diesen Schwung bekommen haben, auf die entgegengesetzte Art oben sind. Nun stehen sie am Fuße des Fegfeuerberges und sehen den Lucifer ungefähr so, wie man sich selbst in einem Spiegel auf dem Boden sieht, die Beine oben und den Kopf unten. Das heißt ja wohl ein Ueberschwung der Phantasie. Aus dem Fegfeuer in den Himmel geht der Weg, zwar nicht mehr auf festem Boden, aber doch in poetisch natürlichem Schweben aufwärts von der Spitze des Fegfeuers, wo das irrdische Paradies liegt, zuerst in den Mond, und von da, nach dem ptolemäischen Weltsystem, immer höher hinauf bis über alle Sterne.

Keine leichtere Arbeit nach der Erfindung dieses Zusammenhangs der geistlichen Welt war für Dante's Phantasie die Abtheilung jedes der drei Haupttheile des Ganzen in Abschnitte und Kammern. Aber der Glaube an geheimnißvolle Zahlen und kirchliche Dogmen erleichterte dem Dichter ein Geschäft, das nach moralischen und psychologischen Gradationen der Verbrechen und Tugenden, und der Strafen und Belohnungen

1) E più con un giganton i 'mi coevegno,
Che i giganti non fan con le sue braccia.
l. c.

nungen, kaum ausführbar war. Neun Kreise hat die Hölle; neun Sphären der Himmel; und das Fegfeuer hat sieben Absätze. Wie die Abschnitte der Hölle und des Fegfeuers mit der Zahl der verzeihlichen und unverzeihlichen Sünden zusammenhangen, werden die Kenner der katholischen Dogmatik genauer wissen. Die Ordnung des Himmels in Dante's Paradiese folgt den sieben Planeten nach dem ptolemäischen Systeme, wozu dann der Himmel der Fixsterne und der Himmel der Herrlichkeit als der achte und neunte kommen. Eine gewagte Idee für jene Zeit war es ohne Zweifel, die Seeligen auch in den Planeten und Fixsternen und nicht bloß in einem besondern überhimmlischen Himmel unterzubringen.

Die meisten Unterabtheilungen im Locale der göttlichen Comödie hat die Hölle. Man schwindelt vor allen den Kreisen in Kreisen, und vor den Mauern, Flüssen, Schwefelpfützen, Gräbern, Flammenfeldern, Eisgruben, und was es sonst hier zu betrachten giebt. Ohne Studium kommt man nicht hindurch. Am Ende aber ist es auch nicht der Mühe werth, sich ganz in diese Ordnung der Hölle nach Dante's Erfindung hineinzustudiren. Das Kunstgefühl hat an Allem, was in der göttlichen Comödie System ist, wenig oder gar keinen Antheil.

Eben so wenig ästhetisches Interesse haben die meisten der Strafen, Reinigungsmittel und Belohnungen, durch deren Vertheilung Dante dem Richter der Welt vorzugreifen kein Bedenken getragen hat. Vielleicht liegt auch dabei eine schriftliche oder mündliche Legende zum Grunde. Unter den Strafen sind die meisten so grausam, als ob sie im Ernste da erfunden wären, wo Dante sie poetisch austheilt. Eine

 Art

Art von Sündern, die noch mehr Verachtung, als besondre Strafe verdient, die Fahrlässigen, die weder Gutes, noch Böses gethan haben [k]), werden im Vestibulum der Hölle, wo es noch milde hergeht, zugleich mit den neutralen Geistern, die bei der überirrdischen Rebellion sich weder zu den Rebellen, noch zu der loyalen Partei schlugen, auf eine eben so barbarische, als ekelhafte Art gemartert. Nackt, wie sie sind, werden sie von Fliegen und Wespen gestochen, und das Blut, das, mit Thränen vermischt, zu ihren Füßen herabrinnt, wird von Würmern gefressen [l]). In der griechischen Mythologie ist selbst die Strafe des armen Prometheus, dem ein Geier die immer wieder wachsende Leber ausfrißt, nicht grausamer und nicht halb so scheuslich. Nach einem solchen Anfange war es in der That keine kleine Aufgabe für die Phantasie, in der Verwaltung des Henkeramtes consequent von Stufe zu Stufe die größeren Sünder mit härteren Strafen zu belegen. Die Wollüstlinge im fol-

gen-

k) L'anime triste di coloro,
Che visser sanza infamia e sanza lode,
Mischiate son a quel cattivo coro
Degli angeli, che non furon ribelli,
Nè fur fedeli a Dio, ma per se foro.
Cacciargli i ciel, per non esser men belli;
Nè lo profondo inferno gli riceve,
Ch' alcuna gloria i rei avrebber d'elli.
Inferno. Canto III.

Den letzten drei Zeilen wird nicht leicht Jemand eine energische Schönheit absprechen.

l) Erano ignudi e stimolati molto
Da mosconi e de vespe ch'eran ivi.
Elle rigavan lor di sangue il volto,
Che mischiato di lagrime a' lor piedi
Da fastidiosi vermi era raccolto.
Inferno l. c.

genden Kreise, wo die Hölle doch fühlbarer seyn soll, haben es besser, als die Fahrlässigen über ihnen. Sie werden in der finsteren Luft von einem Sturme unun- terbrochen rund umgeschleudert. Ein unsicheres Mit- tel, das Blut abzukühlen. Oder soll ihre Strafe eben darinn bestehen, daß sie, im Gefühl ihrer Ohn- macht schwindelnd, immer erhitzter werden? Die Schlemmer stecken, ganz schicklich, im Kothe. Wa- rum es aber dabei fortwährend auf sie regnet und hagelt, ist schwerer zu errathen. Mehr Sinn ist in der Be- strafung der Geizigen und der Verschwender. Sie sind beisammen. Schon das wäre Strafe für sie. Sie wälzen einander mit lautem Geheule Lasten zu, die immer wieder zurückfahren, sobald sie an ihre Stel- le sind. So bereichert der Verschwender umsonst den Geizigen, und der Geizige arbeitet umsonst für den Verschwender. Auf einem flammenden Kirchhofe in offnen und brennenden Särgen liegen die Ketzer. Es ist alles Mögliche, daß sie noch so davon kommen und daß wir sie nicht tiefer unten antreffen. Von dieser Abtheilung der Hölle an scheint sich der Dichter auch erst vorgenommen zu haben, ein genaueres System zu befolgen. Er trägt selbst einige Zweifel über die Be- strafung der oberen Sünder vor. Diese Zweifel wer- den ihm, nach seiner Meynung gewiß gründlich, durch seine Distinctionen gelöset. Darauf folgt denn, nach ähnlichen Distinctionen, ein scholastisches Sündensy- stem, kraft dessen drei Hauptabtheilungen unter den mancherlei Verbrechen gemacht werden, die zunächst folgen. Gewaltthätigkeit, Betrug und Wucher sind diese drei seltsam genug ausgeführten Rubriken. Un- ter den Gewaltthätigen, nicht unter den Wollüstlin- gen, befinden sich die Sünder, die sich durch unnatür- liche Wollüste vergangen haben; denn die unnatürliche

Wollust wird als eine Gewaltthat gegen die Natur bestraft. Zu den Gewaltthätigen gehören, nach diesem System, auch die Selbstmörder. Ihre Strafe ist ungeheuer, aber doch nicht übel ausgedacht. Sie sind die einzigen Sünder, die in Dante's Hölle nicht in menschlicher Gestalt erscheinen. Denn, sagt der Dichter, was der Mensch sich selbst nimmt, erhält er billig nicht wieder. Die Selbstmörder sind also in knotige Bäume verwandelt, auf deren Zweigen Harpyen nisten, die sich zugleich von dem Laube nähren, so daß jeder Biß den Baum wie eine Wunde schmerzt m). Den untersten Platz in der Hölle wird, da er einmal besetzt werden mußte, vermuthlich Jedermann gern denen gönnen, die Dante hier untergebracht hat. Es sind die Verräther und namentlich diejenigen, die ihre Wohlthäter verrathen haben. Sie sind es, die vom Frost erstarrt in ewigem Eise stecken.

Luci-

m) Einer dieser knotigen Bäume giebt den Dichter Auskunft darüber. Die Stelle gehört nicht zu den schlechtesten.

Allor soffiò lo tronco forte, e poi
Si convertì quel vento in cotal voce:
Brevemente sarà risposto a voi.
Quando si parte l'anima feroce
Dal corpo, ond' ella stessa s' i disvelta,
Minos la manda alla settima foce.
Cade in la selva, e non l' é parte scelta,
Ma là dove fortuna la balestra,
Quivi germoglia come gran di spelta.
Surge in vermena ed in pianta silvestra,
L'Arpie pascendo poi delle sue foglie
Fanno dolore, e al dolor finestra.
Come l'altre verrem per nostre spoglie,
Ma non però ch' alcuna sen rivesta;
Che non é giusto aver cio ch' uom si toglie.

Inferno, Cant. XIII.

Lucifer, der mitten unter ihnen bis an den halben Leib eingefroren ist, hat aber doch die Arme und seine drei Mäuler frei und macht so den Executor. Mit unersättlichem Appetit oder Grimm — denn man weiß nicht recht, was er eigentlich will — zerknirscht er immer zugleich drei Verräther mit seinen sechs Reihen Zähnen. Wie er es mit der Verdauung hält, oder ob er die zerkäueten Sünder, was wahrscheinlicher ist, ausspeiet und ruhen läßt, bis die Reihe wieder an sie kommt; darüber hat sich der Dichter nicht deutlich erklärt.

So schwer es ist, beim freien Ueberblick der Composition des ersten Theils der göttlichen Comödie immer ernsthaft zu bleiben, eben so reizt auch die Ordnung des Dantischen Fegfeuers oft zum Lachen, wo sie ernsthafte Theilnahme erregen soll. Die Hochmüthigen schleppen schwere Steine, von denen sie zu Boden gedrückt werden n). Die Neidischen schleichen in härnen Hemden, und ein eiserner Drath, der durch ihre Augenlieder gezogen ist, macht ihnen das Sehen unmöglich. Die Zornigen werden geräuchert. Die Schlemmer werden durch einen schönen Baum angelockt, von seinen duftenden Früchten zu kosten; und wenn sie sie brechen wollen, werden sie mit nützlichen Lehren gespeiset. Unmittelbar durch Ausglühen werden die fleischlichen Sünden vertrieben.

Aber noch verlegner mußte Dante mit allem seinem Erfindungsgeiste werden, als er in seinem Himmel schickliche Belohnungen für die Seeligen nach dem Maße

n) La grave condizione
Di lor tormento a terra gli rannicchia.
Purgatorio, C. X.

Maße und der Art der Tugenden ersinnen wolte. Wie solte er hier der poetischen Armuth seiner Dogmatik nachhelfen? Das Anschauen der himmlischen Herrlichkeit war für ihn eine unfruchtbare Idee, weil er nicht beschreiben konnte, worinn denn diese Herrlichkeit bestand. Mit Gesängen und Gebeten, die er den Seeligen in den Mund legte, konnte er wohl das Lob dessen ausdrücken, der die Tugenden belohnte; aber auch damit war noch nicht gesagt, wie er sie belohnte. Ueberall stieß hier die Phantasie auf das Unaussprechliche und das unpoetische Vacuum. Nur eine einzige unter den theologischen Vorstellungen des Himmels kam dem Dichter zu statten. Die Seeligen wohnten, nach Dante's Dogmatik, im Lichte. Das Licht mußte also als Material der Seeligkeit verarbeitet werden. Schimmernd und blitzend, zum Theil als leuchtende Funken, schweben die Glücklichen in Dante's Himmel auf und ab, und hin und her, singen Psalmen, tanzen allegorische Ballette, triumphiren in prächtigen Processionen, und handeln theologische und metaphysische Streitfragen ab. Was die Seeligkeit in jeder der himmlischen Sphären noch Besonderes hat, wird mit Stillschweigen übergangen. Um also, in der Ermangelung aller poetischen Mannichfaltigkeit der himmlischen Freude, doch wenigstens eine Rangordnung in die Monotonie der ewig glänzenden, hüpfenden, singenden und theologisch disputirenden Wesen zu bringen, benutzte Dante, vermuthlich ohne es selbst zu wissen, in einer Art von poetischen Verzweiflung die nichts bedeutende Uebereinstimmung der Namen der Planeten mit den Charakteren der heidnischen Gottheiten, die dieselben Namen führten. Im Monde, dem Planeten der keuschen Diana, wird die Keuschheit belohnt; im Mars die

Tap-

Tapferkeit der Helden, die für den Glauben gestorben sind; in der Venus, mit einer kleinen Benutzung des Synonyms, die Menschenliebe. Wie die Gerechten in den Jupiter und die frommen Einsiedler in den Saturn kommen, werden vielleicht die Astrologen wissen. Die Philosophen dürfen sich wundern, die Seelen derer, die aus Eitelkeit fromm und tugendhaft gewesen sind, nicht nur im Himmel, sondern selbst über den Seelen der Keuschen belohnt zu sehen. Diesen Tugendhaften aus Eitelkeit giebt Dante eine Wohnung im Merkur. Bey der Beschreibung der Seeligen im Jupiter erinnert er sich auch an die mineralogische Bedeutung dieses Namens. Der Planet ist von Silber. Die seeligen Funken, die darauf umherschweben, glänzen wie Gold. So tanzen sie, im Gefühl ihrer Seeligkeit, Gold auf Silber, ein Ballett, durch welches lateinische Buchstaben, einer nach dem andern, so sinnreich gebildet werden, daß zuletzt der Vers herauskommt: Diligite iustitiam, qui iudicatis terram. Nachdem sie diesen Vers ausgetanzt haben, gruppiren sie sich in die Gestalt eines goldenen Adlers zusammen; und dieser aus lauter gerechten Seelen zusammengesetzte Adler unterhält sich, als ein einziges Wesen, mit dem Dichter °). Zu zu gros-

sen

o) Unter allen Verirrungen, die sich Dante's Genie hat zu Schulden kommen lassen, ist die ausführliche Beschreibung des Tanzes der Gerechten eine der kleinlichsten. Er ruft besonders die Muse an, damit ihm diese Beschreibung gelingen möge. Dann fährt er fort,

Mostrarsi dunque in cinque volte sette
Vocali e consonanti; ed io notai
Le parti sì, come mi parver dette.
Diligite iustitiam, primai
Fù verbo e nome di tutto 'l dipinto,
Qui iudicatis terram, fur sezzai.

Poscia

ken Kinderspielen sank ein Dichter, dessen seltenes Gefühl für das Große wir in so mancher andern Stelle mit Recht bewundern, selbst von der Sphäre seines fünften Himmels herab, weil er dem kahlen Boden seines theologischen Paradieses poetische Blumen abtrotzen wolte.

Es bedarf nur noch weniger Worte, um zu zeigen, daß die Ehre der Composition der göttlichen Comödie, auch von jeder andern Seite angesehen, nicht zu retten ist.

Da das ganze Gedicht nur eine poetische Reisebeschreibung ist und keine epische Handlung, ausser der Ueberwindung der Schwierigkeiten der Reise, enthält; so fällt alle Verwickelung, mit ihr alle Verbindung der Begebenheiten zu einem ästhetischen Ganzen, und überhaupt alle mehr als theologische Einheit der ganzen Composition weg. An Bevölkerung fehlt es in der göttlichen Comödie weder der Hölle, noch dem Fegfeuer, noch dem Himmel. Aber die Menge von Personen, die uns der Dichter kennen lehrt, stehen unter einander in gar keiner, oder doch in keiner dichterischen Verbindung. Die Verdammten, die Büssenden, und die Seeligen bilden drei von einander abgeschnittene Classen von Wesen. Im Innern dieser drei Abtheilungen ist nicht viel mehr Personal-Zusammenhang. Ueberall sind die vielen Kreise, Stufen und Sphären eben soviel Scheidewände zwischen den Personen, mit denen wir nach und nach bekannt werden. Selbst innerhalb dieser Abscheidungen beküm-

Poscia nel M. del vocabolo quinto
Rimaser ordinate, etc.

Paradiso, C. XVIII.

Auch die Erfindung des gereihten Seelenadlers hat an Seltsamkeit in dem ganzen Gedichte wenig ihres gleichen.

kümmern sich die Personen wenig oder gar nicht um einander. Die Verdammten haben jeder genug an seinen eignen Qualen zu tragen. Nur ein Paar Mal interessiren sie sich für einander in den Kreisen, wo einer des andern Henker ist. Eben diese Vereinzelung des Interesse herrscht im Fegfeuer. Selbst die Seeligen im Paradiese haben mit einander nichts zu verhandeln, wenn sie nicht etwa zusammen singen, oder tanzen, oder in Procession aufziehen.

Was man allenfalls noch als einen Faden festhalten könnte, der die Gemälde der göttlichen Comödie zu einem ästhetischen Ganzen verbindet, ist die liebevolle Thätigkeit der vergötterten Beatrice, deren Herrlichkeit zu besingen das große Ziel des Dichters war. Beatrice hat selbst im Himmel an ihren Dichter gedacht. Ihn aufzuklären und vor Irrthum zu bewahren, hat sie die ganze übernatürliche Reise für ihn veranstaltet. Sie hat ihm den Führer entgegengeschickt, der ihm sogleich beim Eintritt in die unbekannte Welt begegnet. Sie selbst ist von ihrem Sitz im Himmel herabgestiegen, um Führerinn ihres Auserwählten zu seyn, sobald er den Weg durch die Hölle zurückgelegt haben würde, in die sich ihre reine Seele nicht wagen darf. Sie empfängt ihn an der Grenze zwischen dem Fegfeuer und dem Paradiese, wird seine Gefährtin und, was für Dante mehr sagte, seine Lehrerin in der Theorie der himmlischen Weisheit. Sie löset ihm eine Menge theologischer und metaphysischer Zweifel, führt ihn, der im Himmel am Ende nichts Schöneres sieht als sie, immer höher hinauf, bis sie zuletzt wieder ihren Platz im ersten Range der Seeligen einnimmt und den armen Dichter für das Mal wieder seinem Schicksale überläßt. So schwach

dieser Faden der ästhetischen Verbindung des Ganzen ist, so gern hält sich doch unser Interesse daran fest, weil es keinen stärkeren hat, und weil ihn die Hand der Liebe spann. Aber zur epischen Einheit eines Gedichts pflegt man etwas mehr zu verlangen.

Was für eine Art von Interesse den Dichter bei der Wahl der Personen leitete, mit denen er die weiten Räume seiner übernatürlichen Welt ausfüllte, fällt auch deutlich genug in's Auge. Orthodoxie, Dankbarkeit und Rache machten ihn zum poetischen Weltrichter; und bald siegte die eine, bald die andre dieser Empfindungen. Die alte und die neue Geschichte boten ihm Subjecte genug an, die er nach seinem Ermessen verdammen, oder im Fegfeuer reinigen, oder seelig sprechen, und hier und dort höher oder tiefer stellen konnte.

In die größte Verlegenheit setzten den christlich richtenden Dichter die tugendhaften Heiden. Bei mehr als einer Veranlassung zeigt er, wie schwer ihm der Gedanke auf dem Herzen lag, Menschen, die exemplarisch lebten und ohne ihre Schuld keine Christen waren, durch den Rathschluß der ewigen Gerechtigkeit zu den Sündern verstoßen zu wissen. Noch im Paradiese gedenkt er ihrer. Er bittet den wundersamen Adler, der aus Seelen der Gerechten zusammengesetzt ist und also sich doch auch wohl auf die göttliche Gerechtigkeit, nach Dante's Meinung, ein wenig verstehen muß, ihm auch diese Sorge vom Herzen zu nehmen. Aber die Antwort, die er erhält, ist nicht sehr tröstlich. Er wird dogmatisch zum Stillschweigen verwiesen, als ein Geschöpf das nur eine Spanne weit sieht und nicht berufen ist, mit

Gott

Gott zu Gericht zu sitzen p). So gehorsam sich Dante hier und bei jeder Gelegenheit unter den Kirchenglauben beugt, so unverkennbar ist seine große Vorliebe für die tugendhaften Heiden. Der Limbus, den er sie zugleich mit den Erzvätern und andern Gerechten des alten Testaments bewohnen läßt, ist zwar der erste Kreis der Hölle, aber doch nur die Einfassung des Abgrunds, noch oberhalb der Vertiefung. Einige Strahlen des himmlischen Lichts erleuchten diese Gegend. Ueberall ist sie ohne Schrecken. Dazu findet man nirgends so gute Gesellschaft in der ganzen Welt der göttlichen Comödie als in diesem Limbus q). Und doch beklemmt der Schmerz die Brust des Dichters bei dem Gedanken, daß so wackere Leute zwischen Hölle

p) Der Adler sagt:

Or tu chi se', che vuoi seder a scranna,
Per giudicar da lungi mille miglia
Con la veduta corta d'una spanna?
O terreni animali! O mente grosse!
La prima volontà, che per se é buona,
Da se, ch' é sommo ben, mai non si mosse.

Paradiso, C. XIX.

Es scheint, als ob ein derber Verweis seit Hiobs Zeiten als entscheidendes Argument weder in der Poesie, noch in der Prose entbehrt werden kann, wenn alle Zweifel gegen eine dogmatische Theodicee mit einem Male niedergeschlagen werden sollen.

q) Dante's Beschreibung dieser Gesellschaft hat einen feierlich stillen und in ihrer Art unübertrefflichen Reiz.

Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
De grande autorità ne' lor sembianti,
Parlavan rado con voci soavi.

Zu den gothischen Schnörkeln, die dem schönen Gemälde schaden, gehört der Einfall, den Homer mit einem Schwerdte in der Hand auftreten zu lassen.

Mira colui con quella spada in mano. —
Quegli è Omero, poeta sovrano.

Inferno, Cant. IV.

Hölle und Himmel schweben müssen r). Mehrere Mal nimmt er sich auch herzhaft die Freiheit, einen und andern von ihnen im Fegfeuer und selbst im Himmel unterzubringen; mit welchem Rechte, nach seinem Kirchenglauben, ist schwer zu sagen. Gleich beim Eintritte in das Fegfeuer begegnet er dem Cato von Utika, den er vermuthlich nur aus dem Lucan kannte und deßwegen als einen Helden und Menschen vom ersten Range verehrte. Er vergaß darüber in seiner Begeisterung nicht nur, daß Cato ein Heide war; er versichert sogar, daß der Körper oder, wie es Dante poetisch nennt, das Kleid, das dieser verehrte Mann zu Utika zurück ließ, am Auferstehungstage hell glänzen wird s). Das sagt derselbe Dichter, der in der Hölle eine grausame Strafe über die Selbstmörder verhängte. In eine ähnliche Inconsequenz verwickelt ihn seine Belesenheit, als er im Paradiese den trojanischen Helden Riphäus unter den Gerechten aufführt, weil Virgil in der Aeneide ihn einmal einen der Gerechtesten nennt t). Man wundert sich darüber um so mehr, weil kurz vorher zwischen dem Dichter und dem Adler der Gerechtigkeit die Streitfrage über die Seeligkeit der Heiden verhandelt und von dem Adler durch

r) Gran duol mi prese al cor, quando lo ntesi,
Perocche gente di molto valore
Connobbi che in quel limbo eran sospesi.
l. c.

s) In Utica — ove lasciasti
La veste ch' al gran dì sarà si chiara.
Purgatorio, Cant. I.

t) Man kann hier wohl mit Dante selbst fragen:
Chi crederebbe giù nel mondo errante,
Che Rifeo Trojano in questo Tondo
Fosse la quinta delle luci sante?
Paradiso, Cant. XX.

durch einen theologischen Machtspruch entschieden wurde.

Am deutlichsten aber zeigt sich Dante's untheologische Liebe zu den edlen Heiden in der Wahl seines Führers. Virgil war ohne Zweifel der Dichter, den er vor allen ehrte. Virgil mußte ihn also auf Beatricens Verlangen auch durch die Hölle und das Fegfeuer geleiten, die Theologie mochte dazu sagen, was sie wolte. Die kindliche Ehrfurcht, mit der er diesem Führer folgt und sich jedes Wort, das dieser Führer spricht, wie einen Orakelspruch merkt, ist einer der bedeutendsten Charakter-Züge in dem großen Gemälde. Was Beatrice Dante's Herzen war, das war Virgil seinem Geiste. Seine Begeisterung konnte beide Lieblingsbilder nicht trennen.

Alle übrige Personen, die in der göttlichen Comödie eine Rolle erhalten haben, konnten ohne Nachtheil des Ganzen auch gegen andere vertauscht werden. Keine von ihnen macht die andern nothwendig. Sie reihen sich aneinander nach ihren Tugenden oder Lastern. Mancher verdankt seine Stelle ohne Zweifel nur der augenblicklichen Erinnerung des Dichters, der in einer andern Stunde vielleicht an eine ganz andere Person gedacht hätte.

Einige Sünder nehmen ihren Platz in der Hölle, wie es scheint, nur kraft der verkehrten Gewissenhaftigkeit des Dichters ein, der ihnen sonst von Herzen wohl wolte. Zu diesen gehört Dante's Freund und Lehrer, der Staatssecretär Brunetto Latini, der unter den Verdammten seufzt, die für unnatürliche Lüste büßen. Krittelnde Ausleger haben dem Dichter eine grobe Undankbarkeit deßhalb vorgeworfen. Der Fehler,

den man ihm mit mehr Recht vorwerfen kann, ist eine einfältige Verwechselung seiner moralischen Ueberzeugung mit seiner Dichterpflicht. Brunetto's sinnliche Verirrung war vielleicht dem Dante so genau bekannt, daß er ihn nach seinem Gewissen ohne Gnade zur Hölle verdammen mußte, so herzlich leid es ihm auch that. Der Fehler war nur, daß er ihn in seinem Gedichte nicht lieber mit Stillschweigen übergieng [u]).

Geflissentlicher führt Dante in seiner Hölle mehrere Subjecte auf, an denen er sich rächen wolte. Ein Strafgedicht solte seine göttliche Comödie unter andern auch seyn. Die Guelfen, die ihn aus Florenz verjagt hatten, solten ihre Lection dafür so erhalten, daß die Unsterblichkeit des Dichters die Unvergänglichkeit ihrer Schande würde. Vorzüglich solte der Pabst für sein Unrecht büßen. Und weil ein Pabst an den andern erinnert und Dante, so ein frommer Katholik er war, das Menschliche an den Päbsten ganz vorzüglich bemerkte, so treffen wir in seiner

Hölle

u) Naiv genug ist auch das Erstaunen des Dichters, als er seinen Lehrer in der Hölle findet, mit fünf Worten ausgedrückt.

Siete voi qui, Ser Brunetto?

ist Alles, was er sagt. Als Brunetto ihn bittet, ein wenig bey ihm zu verweilen, ist der dankbare Schüler sogar bereit, sich bei seinem Lehrer niederzusetzen, so unbequem auch der Platz ist. Ein brennender Regen fällt auf die Classe von Sündern, zu denen Brunetto gehört. Dante sagt aber doch:

Se volete, che con voi m'asseggia,
Farol, se piace a costui, che vo seco.

Inferno, Cant. XV.

Dergleichen Züge sind keine Kleinigkeiten, wenn vom Charakter eines Dichters die Rede ist.

Hölle mehr als Einen Pabst an [x]). Den Herzenstrost, bei solchen Gelegenheiten am stärksten nach Personen zu schlagen, vor denen die Welt am meisten zitterte, konnte er sich im Gefühl seines Unglücks nicht versagen. Die Könige von Frankreich und besonders Carl von Valois, sein Todtfeind, werden von ihm fast jacobinisch gezüchtigt [y]). Im Hochgefühl seines Stolzes vergleicht er sich selbst mit dem Sturme, der die höchsten Gipfel am stärksten schüttelt; und das rechnet er sich für kein kleines Verdienst an [z]).

Nach

x) Der erste Pabst, der in Dante's Hölle figurirt, ist Anastasius. Er liegt, wo man am wenigsten einen Pabst erwarten sollte, unter den Ketzern. *Inferno Cant. XI.* Der ganze Groll, den Dante gegen den päbstlichen Hof gefaßt hatte, bricht in der Rede aus, die er dem Virgil in den Mund legt, als sie unter den Sündern, die sich des Verbrechens der Simonie schuldig gemacht haben, den Pabst Nicolaus III. finden. *Inferno, Cant. XIX.* Stärker hat kaum Luther gegen die Sünden der Nachfolger des heil. Petrus declamirt. Dasselbe Thema wird in der göttlichen Comödie noch bei mehreren Gelegenheiten abgehandelt. Pabst Adrian IV. büßt als ein Geizhals doch nur im Fegfeuer. Er entdeckt sich dem Dichter mit den lateinischen Worten: Scias, quod ego fui successor Petri. *Purgatorio, Cant. XIX.*

y) Hugo Capet, der Stammvater der Könige von Frankreich, muß im Fegfeuer erzählen, daß er eines Fleischers Sohn war. Dann folgen die Invectiven gegen seine Nachfolger. *Purgatorio, Cant. XX.*

z) Er legt diesen Gedanken seinem Ahnherrn Cacciaguida in den Mund, als er sich von diesem sein Schicksal prophezeihen läßt.

Questo tuo grido farà come vento,
Che le più alte cime più percuote.
E ciò non fa d'onor poco argomento.

Paradiso, Cant. XVII.

Nach der ganzen Anlage der göttlichen Comödie konnte keine Belebung der epischen Interesse durch sogenannte Maschinerie statt finden. Wo Alles Wunder ist, da hat das Wunderbarste nicht mehr den Reiz einer auch nur flüchtigen Einwirkung übernatürlicher Wesen in die Angelegenheiten der Menschenwelt. Zu verwundern ist aber doch, daß Dante die Engel und Teufel in seinem Gedichte nicht ein wenig mehr hervorgehoben und überhaupt von diesen über- und unterirrdischen Wesen so wenig Vortheil gezogen hat. Die Teufel zeichnet er mehrere Male als Henker, die Engel als Boten und Schiffer, aber ohne Charakter.

Dieser Ueberblick der Composition der göttlichen Comödie lehrt deutlich genug, was das Gedicht als ein Ganzes ist. Es ist eine poetische Gallerie; eine Reihe von Gemälden verschiedenen Inhalts, vereinigt durch nichts weiter als durch einen grotesken Rahmen. Wolte man es nach der unwesentlichen Eigenschaft der unpoetischen Verbindung seiner Partien classificiren, so könnte man es mit Ovids Metamorphosen vergleichen. Auch Ovid zeigte sich als ein sinnreicher Kopf, aber nicht als ein Dichter, in der Zusammenheftung der Erzählungen, die sich alle mit einer Verwandlung endigen. Dante verband die Theile seines Gedichts nach einem ganz andern, aber eben so wenig poetischen Plane. Uebrigens haben beide Dichter in ihrer Manier auch gar nichts gemein, ausser dem Geist, der den Dichter überhaupt macht.

Man studirt sich also in die gewaltige Zurüstung zur Erfindung des Plans der göttlichen Comödie, die dem Dichter Zeit und Mühe genug gekostet haben mag, zu keinem andern Zwecke hinein, als um sich über die Verirrungen des Vaters der italienischen Poesie gehörig

rig zu belehren. Der Ehre, ihn zu studiren, ist er selbst in seinen Verirrungen werth. Und weil hier einmal zuerst nur von Fehlern die Rede war, mögen bei dieser Gelegenheit auch die übrigen Barbarismen erwähnt werden, die das ästhetische Interesse der Ausführung in der göttlichen Comödie oft empfindlich genug stören. Dahin gehört erstens die barocke Vermischung der christlichen Legenden mit der heidnischen Mythologie. Sie zeigt sich auf mehr als eine Art. Wir finden in Dante's Hölle die meisten Personen des griechischen Erebus, nur umgezeichnet zu Caricaturen, wieder. Charon führt die Seelen der Verdammten über den Acheron. Er ist aber nicht mehr der griechische Charon; denn er gehört zu den Teufeln, und hat Augen wie glühende Kohlen [a]). Minos ist Richter der Hölle, aber eigentlich nur Nachrichter, und dabei auch ein Teufel. Ihn zeichnet ein besonders langer Schwanz aus. Mit diesem Schwanze umschlingt er die Sünder so viele Mal, als sie Stufen der Verdammniß herabsteigen sollen. Darinn besteht sein richterliches Geschäft. Pluto kommt als ein ähnliches Scheusal vor [b]). Auch Cerberus mit seinen drei Rachen fehlt nicht. Dazu kommen die Riesen Geryon, Capaneus, der Minotaur, die Centauren, und noch andre mythologische Creaturen, die alle als Unge-

a) Caron dimonio con occhi di bragia.

Inferno, *Cant. III.*

b) Das Kauderwelsch, das Pluto den wandernden Dichtern entgegen schreit:

Pape, Satan, Pape, Satan, aleppe!

Inferno, *Cant. VII.*

erregt wirklich Schaudern. Nicht so Virgils Gegenruf: Taci, maladetto lupo! *l. c.*

Ungeheuer auftreten. Nach dem Kirchenglauben war indessen diese Unregelmäßigkeit verzeihlich. Man weiß, wie angelegen es sich die Kirchenväter seyn ließen, den Göttern des griechischen Olymps das Creditiv als vermummten Teufeln zu geben. Aber Dante kann auch bei der Ausschmückung seines Paradieses die griechische Fabelwelt nicht vergessen. Er kömmt an die Lethe, und muß selbst daraus trinken. Und doch ist auch dieser Verstoß gegen die Regel weniger anstößig und weniger unästhetisch, als die Verschmelzung der christlichen mit der mythologisch-poetischen Andacht in der Seele des begeisterten Dichters. Apoll und die Musen werden mehr als ein Mal angerufen. Apolls Geburt zu Delos kommt in einer Vergleichung als ein Factum vor[c]). Sogar die Morgenröthe heißt bei Gelegenheit einer sonst feierlichen und schönen Beschreibung die Concubine des alten Tithon[d]).

Was aber in der Ausführung des ganzen Gedichts eine Hauptsünde gegen den guten Geschmack heissen kann, ist die scholastische, astrologische und theologische Gelehrsamkeit, von der das Ganze starrt; und diese Gelehrsamkeit hielt Dante selbst ohne allen Zweifel für das Beste in seinem Werke. Seine göttliche Comödie solte unter andern auch ein Lehrgedicht seyn und in dieser Eigenschaft vorzüglich gefallen und nützen. So wie ein didaktischer Plan der Erfindung der göttlichen Comödie nach dem allegorischen Sinne des Dichters

c) Certo non si scotea si forte Delo,
Pria che Latona in la facesse il nido.

Purgatorio, Cant. XX.

d) La concubina di Titone antico
Già s'imbiancava al balzo d'oriente.

Purgatorio, Cant. IX.

ters zum Grunde liegt, so wird das ganze Gedicht auch in der Ausführung mit jedem seiner drei Theile in eben dem Verhältnisse didaktischer, wie das Interesse der Handlung mit jedem Gesange verstärkt seyn müßte, wenn die göttliche Comödie ein episches Gedicht wäre. Am reinsten von pedantischem Dunst ist die Hölle. Nur bei Gelegenheit der Classification der Verbrechen und bei ähnlichen Veranlassungen kommen schulmäßige Sentenzen, Distinctionen, und Ausdrücke vor *). Häufiger finden sie sich, schon als ausführliche Abhandlungen, im Fegfeuer; und das Paradies ist beinahe zur Hälfte ein Compendium der Dogmatik. Das Hauptgeschäft der seeligen Beatrice ist, die theologischen Zweifel zu lösen, von denen ihr Dichter geplagt wird. Zuletzt, ehe er Zutritt in das Empyreum erhält, muß er gar wie ein Candidat ein förmliches Examen über den Glauben, die Hoffnung und die Liebe aushalten. Die Examinatoren sind die heiligen Apostel Petrus, Jacobus und Johannes.

Und mit allen diesen Fehlern der Composition und der Ausführung ist die göttliche Comödie, wenn wir sie fragmentarisch schätzen, eins der edelsten und schönsten Producte eines selbstständigen Geistes.

Dante war ein verunglückter Zögling der Kunst; aber was die Natur für ihn gethan hatte, konnte der barbarischen Gelehrsamkeit seines Zeitalters nicht unterlie-

*) Z. B. im eilften Gesange der Hölle, wo die Gründe auseinander gesetzt werden, warum Gott ein größeres Mißfallen am Betruge, als an der Gewaltthätigkeit hat. Da werden einige Schriften des Aristoteles, namentlich die Ethik und die Physik, ausdrücklich mit diesen Titeln citirt.

liegen. Selbst sein leidenschaftliches Temperament war nicht stärker, als sein männlicher Verstand; und sein Hang zu mystischen Träumereien schärfte noch seinen seltenen Sinn für die feinsten Verhältnisse des Schönen.

Die göttliche Comödie ist ein Originalwerk wie, ohne Ausnahme, kein anderes in der neueren Poesie. Es war das erste Gedicht in seiner Art und ist das einzige geblieben. Selbst Shakespeare hat sich bei aller Fülle und Selbstständigkeit seiner Phantasie mehr nach einem herrschenden Geschmacke seines Zeitalters bequemt. Das beweisen die dramatischen Gedichte seiner Zeitgenossen. Aber Dante huldigte als Dichter der göttlichen Comödie dem dichterischen Geiste seines Zeitalters mit keinem Zuge, weder durch seine Erfindung, noch durch seine Manier. Nur als Mensch und als Gelehrter war er der Mann seines Jahrhunderts; und er war es besonders deswegen, weil er gar nicht wußte, was Affectation, Nachahmungsgeist und absichtliche Seltsamkeit sind. Selbst seine von ihm so hoch verehrten Alten, selbst seinen Virgil nachzuahmen, kam ihm nicht in den Sinn. Seine Poesie war nicht ein Auswuchs seiner Lectüre. Sie wuchs aus seinem Herzen wie eine Pflanze aus ihrem einheimischen Boden hervor. Die Ausbeute seiner Lectüre kleidete sich ganz in die Farbe seines Gefühls. Er raffinirte, aber nur, um desto bestimmter auszusprechen, was in seiner Seele als gediegene Wahrheit lag. Daher die Tiefe und Kraft seiner Sprache und die Wahrheit seiner Bilder. Seine Delicatesse artet nie in süßliche Prüderie aus; aber auch nichts Ausgesprudeltes und Hingeworfenes findet sich selbst in den heftigsten Ausdrücken seiner Leidenschaft. Sei-

ne

die Poesie ist eben so überdacht als innig; jedes Wort empfunden und erwogen. Wenn er seltsam wird, wußte sein Verstand nichts davon. Aber wenn er mit wenigen Worten ein ganzes Gemälde hinstellt, verstand er sich selbst wie die Kritik wünschen muß, daß jeder Dichter sich selbst verstehen möchte; und sein dichtender Verstand kannte keinen kalten Gedanken. Diese zusammengedrängte und doch geläuterte Kraft der Darstellung, verbunden mit dieser Wärme und Zartheit und mit einer fast kindlichen Unschuld des moralischen Sinns, die sich überall verräth, zum Beispiel bei seinem Zittern in der Hölle, seinem ängstlichen Anschmiegen an seinen Führer und bei jeder Aeußserung der frommen Liebe zu seiner Beatrice; geben den Gemälden in der göttlichen Comödie ein Colorit, das sie von jedem andern Werke des Genies unterscheidet. Der Erfindungsgeist, der mit einer glücklichen Composition nicht zu Stande kommen konnte, war um so glücklicher in der Erfindung seiner fast unnachahmlichen, und doch nichts weniger als erkünstelten oder unnatürlichen Manier. Aber wer alle Schönheit des Styls der göttlichen Comödie zergliedern wollte, müßte dieses Gedicht schon zum letzten Male gelesen haben; denn es gehört zu den Gedichten, in denen man neue Schönheit entdeckt, so oft man sie mit eben dem Bedacht wiederliest, mit dem der Dichter sie schrieb. Für den Kritikler, der nur Wortschaum abschöpft, oder den, der das Schöne unter Fehlern zu entdecken kein Auge hat, ist eine Poesie, wie diese, gar nicht da.

Am reichsten an schönen Gemälden ist unter den drei Abtheilungen der göttlichen Comödie die Hölle. Dasselbe Urtheil hat auch die Stimme des italienischen Publi-

Publicums längst gefällt. Ein melancholischer und mystischer Ernst liegt wie eine Wolke auf dem Ganzen. Durch den allegorischen Anfang werden wir sogleich, ohne zu wissen wie? in das Reich der Schrecken versetzt, das wir durchwandern sollen f). Es geht uns umgekehrt wie dem Dichter. Er sieht sich um wie einer, der sich athemlos aus dem Meere auf das Ufer gerettet hat und nun die Wellen anstaunt, denen er so eben entrann g). Wir finden uns auf einmal wie auf offnen Meere. Allegorische Ungeheuer, die die Leidenschaften vorstellen, wollen den Dichter verschlingen. Da erscheint ihm sein Virgil; und er ist geborgen. Wir sind es nun, in einem andern Sinne, auch. Wir erkennen in dem Erstaunen, mit dem er sich an seinen Führer schließt, den ganzen treuherzigen Dichter, der, ohne unnatürlich zu werden, sich doch ganz anders, als andre Menschen, ausdrückt, und dessen seltsame Führung wir uns nun auch gern gefallen lassen h). Vortrefflich vergleicht er sich nachher, als er vor der Reise durch die Hölle zittert, mit einem, der nicht will, was er wolte, und mit jedem Gedan-

ken

f) Nel mezzo del camin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura.

Inferno, *Cant. I.*

g) E come quei che con lena affannata,
Uscito fuor del pelago alla riva,
Si volge all' acqua perigliosa e guata;
Cosi l'animo mio ch'ancor fuggiva,
Si volge in dietro.

Inferno, *Cant. I.*

h) Or se' tu quel Virgilio e quella fonte,
Che spande di parlar sì largo fiume?

Inferno, *Cant. I.*

sen seinen Vorsatz ändert [i]). Und schöner noch ist das Bild, durch das er beschreibt, wie seine Entschlossenheit erwacht, sobald er erfährt, daß es Beatrice selbst ist, die ihn zu dieser Reise auffordert und die er im Himmel erblicken soll. "Wie die Blümchen, die von nächtlicher Kälte geneigt und verschlossen, so wie die Sonne sie anschimmert, sich ganz geöffnet auf ihren Stengeln erheben", so ermannt er sich wieder [k]).

Wer ist mit der italienischen Poesie bekannt und kennt nicht die berühmte Inschrift über den Thoren der Hölle? [l]) Nicht weniger schön ist die furchtbare Beschreibung des Eintritts in die Hölle selbst, wo "Seufzer, Klagen und tiefes Weh die Luft ohne Sterne erfüllen; wo mancherlei Sprachen, schreckliche Reden, Worte des Schmerzens und Worte des Zorns und das Zusammenschlagen der Hände ertönen" [m]). Und doch ist dieses Alles nur noch Einleitung zu ähnlichen Beschreibungen des Schrecklichen, in denen Dante von

i) E quale è quel che disvuol cio che volle,
E per nuovi pensier cangia proposta etc.
l. c. Cant. II.

k) Quale i fioretti, dal notturno gielo
Chinati e chiusi, poi che'l sol gl' imbianca,
Si drizzan tutti aperti in loro stelo,
Tal mi fec'io di mia virtute stanca.
l. c. Cant. II.

l) Per me si và nella città dolente;
Per me si va nell' eterno dolore;
Per me si va tra la perduta gente etc.
Inferno, Cant. III.

m) Quivi sospiri, pianti ed alti guai
Risonavan per l'aer senza stelle,
Diverse lingue, horribili favelle,
Parole di dolore, accenti d' ira etc.
Inferno, l. c.

von keinem Dichter übertroffen ist. Er kommt in die Region der Hölle, "wo alles Licht verstummt und die Tiefe brüllt gleich den Wogen des Meers, das von streitenden Winden bestürmt wird." n) Man hat das Verstummen des Lichts zu kühn gefunden. Als vereinzelte Metonymie wäre es auch wenig werth. Aber hier, wo das Brüllen der Tiefe bei dem Mangel aller Beschäftigung des Auges die ganze Seele erfüllt, konnte die Finsterniß nicht treffender als durch einen Ausdruck gemahlt werden, der sie selbst vom Gehör bemerkt werden läßt. Bald darauf kommt das wandernde Dichterpaar zu "neuen Qualen und neuen Gequälten, wohin man sich wendet, wohin man nur schaut" o) Eben so erschütternd sind die wenigen Worte, die einer der Verdammten dem Dichter zurüft, als dieser ihn fragt, wer er ist. Du siehst, sagt der Gequälte, "daß ich einer bin, der weint." p) Man solte glauben, die Phantasie Dante's hätte nach solchen Kraftgemälden wenigstens für die Materie derselben Bilder des Schreckens keine Farben mehr gehabt. Aber hier ist gleich noch eine Beschreibung des höllischen Getöses, die den vorigen nicht weicht. Durch die trüb' aufgewühlten Wellen kommt das Krachen eines Schalles voller Entsetzen, daß beide Ufer erbeben, wie wenn ein Sturm einen entgegen brennens

n) I venni in luogo d'ogni luce muto,
Che mugghia come fa mar per tempesta
Se da contrarj venti è combattuto.
Inferno, *Cant. V.*

o) Nuovi tormenti e nuovi tormentati,
Mi veggio intorno, come ch' i' mi muova,
E come ch' i' mi volga, e ch' i' mi guati.
Inferno, *C. VI.*

p) Rispose: Vedi, che son un che piango.
Inferno, *C. VIII.*

senden Wald mit Zweig und Blüten niederwirft und stolz durch den Staub dahin fähre, das Wild und Hirten fliehen." q)

In derselben Manier, wenn gleich nicht immer mit dieser hinreissenden Begeisterung, sind die besondern Qualen jeder Gattung von Verdammten gemahlt. Der rührenden Scenen sind in Vergleichung mit den schrecklichen nur wenig. Dafür aber ist die eine, die auch wieder zu den berühmten Stellen der göttlichen Comödie gehört, so einzig wie Dante's Poesie. Es ist die Erzählung der Francesca von Arimino, die in der Sprache der Unschuld berichtet wie die Liebe sie an diesen Ort der ewigen Marter herabstürzte und wie die Ritter- und Liebes-Geschichte Lancelots, die sie mit ihrem Geliebten las, die Ursache ihres Falles wurde r).

Die zärteste Vereinigung des Rührenden mit dem empörend Schrecklichen und ebendeßwegen wieder eines von den Gemälden, die nur Dante malen konnte,

q) E già venia su per le torbid' onde
Un fracasso d'un suon, pien di spavento,
Per cui tremavan ambedue le sponde,
Non altrimenti fatto, che d'un vento
Impetuoso per gli avversi ardori
Che fier la selva, senza alcun rattento,
Gli rami schianta, abatte, e porta i fiori;
Dinanzi polveroso va superbo,
E fa fuggir le fieri e gli pastori.
Inferno, C. IX.

r) Sie macht den Beschluß des fünften Gesanges der Hölle.
Quando leggemmo il dilicato riso
Esser baciato da cotanto amante,
La bocca mi baciò tutto tremante. —
Quel giorno più non vi leggemmo avante.
Die letzte Zeile ist eines Lorbeerkranzes werth.

te, möchte wohl die Beschreibung des Hungertodes Ugolino's und seiner Kinder, und der Bestrafung des Erzbischofs Ruggieri seyn. Sie ist um so mehr der Bewunderung aller Zeitalter werth, weil sie die Grenzen der poetischen Unmöglichkeit berührt. Es giebt widerliche, Sinn und Phantasie zurückstoßende Stoffe, an denen selbst der größte Künstler sein Talent nur verschwendet, weil kein Reiz, den er ihnen mittheilen kann, stärker ist, als der Ekel, den sie durch sich selbst erregen. Zu diesen Stoffen gehört wohl ohne Zweifel der Zustand des Verhungerns. Unsre ganze Natur empört sich gegen den gräßlichen Eindruck des langsamen Absterbens aus Mangel an physischer Nahrung. Aber wenn ein Vater erzählt, wie er und seine Kinder, die mit ihm verhungerten, im Gefühl der väterlichen und der kindlichen Liebe wetteiferten, um einander ihren Schmerz zu verbergen; wie die Kinder weinen, ohne zu klagen, der Vater aber weder klagt, noch weint; wie zuletzt das eine Kind sich dem Vater selbst zur Speise anbietet *); dann siegt das moralische Interesse über die physische Widrigkeit. Unsre empörte Natur vereinigt alle ihre Kraft in einen rächerischen Unwillen, und wir verzeihen dem Vater, wenn er sich an dem Ungeheuer, das ihn und seine Kin-

*) I' non piangeva; sì dentro impietrai;
Piangevan egli; ed Anselmuccio mio
Disse: Tu guardi sì, padre! Che hai?
Pero non lagrimai, ne rispos' io
Tutto quel giorno.

Inferno, Cant. XXXIII.

Und nachher, als der Vater mit den Zähnen seine eignen Finger faßt, sagt der Kleine:

Padre, assai ci fia men doglia,
Se tu mangi di noi.

I. c.

Kinder zu diesem scheußlichen Tode verdammte, auf eine Art rächt, die, wo möglich, noch scheußlicher ist. Ugolino frißt, bekanntlich, dem Stifter seines Jammers, der noch dazu sein Bruder war, in der Hölle, wo beide wieder zusammen kommen, das Gehirn aus. Daß es Brüder sind, die so gegen einander verfahren, ist ein wesentlicher Zug in diesem Gemälde. Unser ganzes Herz muß sich umkehren, damit uns das Ganze desto natürlicher und in sich selbst zusammenhängender erscheine t).

Zu den vorzüglich schönen Stellen in der Hölle gehören noch: Die Ankunft der beiden Dichter am Ufer des Acheron, im dritten Gesange; der Eintritt in das Thal des Jammers zu Anfange des vierten Gesanges; in eben dem Gesange die ganze Beschreibung des Limbus der Väter und der tugendhaften Heiden; die didaktische Stelle von der Weisheit und Güte des Schöpfers, im siebenten Gesange; am Ende desselben die Beschreibung der fahrlässigen Seelen am Ufer des Styx u); die Beschreibung der Furien im neun-

t) Die Beschreibung des kannibalischen Schmauses selbst, ist das Non plus ultra von ästhetischer Behandlung des Scheußlichen, vorzüglich die Stelle, wo Ugolino die Haare am Kopfe seines Bruders, dessen Gehirn er frißt, als Serviette gebraucht, um mit abgewischtem Munde den Dichtern zu antworten.

La bocca sollevò dal fiero pasto
Quel peccator, forbendola a' capelli
Dal capo, ch' egli avea diretro guasto.

l. c.

u) Fitti nel limo dicon: Tristi summo
Nel aer dolce che dal Sol s' allegra,
Portando dentro accidioso fummo.
Or ci attristiam nella belletta negra.

Inferno. Canto VII.

neunten Gesange; im zehnten die Zusammenkunft des Dichters mit seinem Landsmann und Bruder im Apoll, Guido Cavalcanti, der hier unter den Ketzern liegt; im dreizehnten Gesange die schon oben angeführte Bestrafung der Selbstmörder; im vierzehnten die Beschreibung der Mörder und Tyrannen, auf die ein glühender Regen fällt, und unter diesen vorzüglich des Capaneus, dessen Stolz die grausamsten Martern nicht bändigen [x]); die Antwort Dante's auf die prophetischen Worte seines Lehrers Brunetto Latini im funfzehnten Gesange [y]); im neunzehnten die oratorische Invective gegen die Päbste; und mehrere Stellen dieser Art, die Jeder, der für energische Schönheit empfänglich ist, unter den schwächern hervorzusuchen und als Schätze aufzubewahren durch das Studium des ganzen Gedichts gereizt werden muß.

Eine besondre Aufmerksamkeit verdienen noch die **Vergleichungen**, durch die sich Dante vorzüglich in seiner Hölle von allen andern Dichtern unterscheidet. Sie sind nicht nur alle treffend und nach dem Leben; sie sind auch in dem ganz eignen Lichte des Geistes gezeichnet, der die Natur überall sowohl von der dichte-

x) Chi è quel grande che non par che curi
 Lo'ncendio, e giace dispettoso e torto,
 Si che la pioggia non par che'l maturi?
E quel medesmo —— —— ——
 Gridò: Qual i' fu vivo, tal son morto, etc.
Inferno, Cant. XIV.

y) Mi insegnavate, *come l' uom si eterna.*
 Pur che mia coscienza non mi garra,
 Che alla fortuna, come vuol, son presto.
Non e nuova agli orecchj miei tale arra.
 Pero giri fortuna la sua ruota,
 Come le' piace, e'l villan la sua marra.
Inferno, Canto XV.

dichterischen, als von der sonderbaren Seite ansah. Oft mahlt er ein großes Bild mit einem Zuge. Zuweilen führt er aber seine Vergleichungen beschreibend auf eine Art aus, deren selbst Homer sich nicht zu schämen hätte. Die Seelen am Acheron fliegen nach einander in Charons Kahn, "wie wenn die Blätter des Herbstes, eins nach dem andern, sich lösen, bis der Zweig seinen ganzen Reichthum der Erde zurückgegeben hat." a) Francesca von Arimino und ihr Getreuer flattern aus dem Sturme, der sie unbarmherzig herumschleudert, hervor "wie Tauben, von ihrem Verlangen gerufen, mit offnen und gespannten Flügeln dem süßen Neste zufliegen, getragen von ihrer Sehnsucht." a). Ein Paar Verdammte, die große Lust haben, den Dichter anzureden, aber nicht wissen, was sie aus ihm machen sollen, betrachten ihn "wie Kämpfer pflegten, wenn sie, nackt und gesalbt, einander den Griff und den Vortheil absahen, ehe sie anfaßten." b) Dieses Bild ist beinahe das einzige, das Dante aus seiner Lectüre und nicht aus eigner Anschauung genommen hat.

Ver-

a) Como d'Autunno si levan le foglie,
L'una appresso l'altra, in fin che'l ramo
Rende alla terra tutte le sue spoglie.

Inferno, Cant. III.

a) Quali colombe, dal desio chiamate,
Con l'ale aperte e ferme al dolce nido
Volan per l'aer dal voler portate.

Inf. Cant. V.

b) Qual solanno i campion far nudi ed unti,
Avvisando lor presa e lor vantaggio,
Prima che sien tra lor battuti e punti.

Inferno, Cant. XVI.

Vergleichungen dieser Art und kleine Beschreibungen sind auch die vorzüglichsten Schönheiten der grösseren Hälfte des Fegfeuers Dante's. Sordello von Mantua, der nicht Lust hat, sich in ein Gespräch einzulassen, sieht den Dichter nur an "wie ein Löwe, der sich niederlegt." c) Von der menschlichen Seele heißt es einmal, daß sie aus der Hand des Schöpfers hervorgeht "wie ein kleines Mädchen, das weinend und lachend sich kindisch stellt." d) Ein andres Mal sieht Virgil den Dante mit einer Miene an, "die schweigend sagt: Schweig! e) Ausser solchen kleinen Zügen, deren aber nicht wenige sind, hat Dante's Fegfeuer weit weniger hervorstechende Stellen, als die Hölle. Woher sollten sie auch kommen? Der Stoff ist gar zu arm, und verliert noch dadurch an poetischem Werthe, daß er auf die Hölle folgt. Die Züchtigung der Seelen im Fegfeuer ist nur eine mildere und nicht ewige Strafe. Es giebt also hier nichts Neues für den, der aus der Hölle kommt. Was er sieht, ist nur Kleinigkeit, verglichen mit dem, was er schon gesehen hat. Nicht eher, als mit dem acht und zwanzigsten Gesange, wo die Reise schon in's irrdische Paradies, den Vorhof des Himmels, geht, treffen wir wieder auf Gegenstände, die der dichterischen Begeisterung einen neuen Schwung geben können. Hier fängt, dem poetischen Sinne nach, der zwei-

c) — Solo guardando
A guisa di leon, quando si posa.

Purgator. Cant. VI.

d) — A guisa di fanciulla,
Che ridendo e piangendo pargoleggia.

Purgator. Cant. XVI.

e) Con viso, che tacendo dicea: Taci!

Purgator. Cant. XXI.

zweite Theil des ganzen Gedichts, das Gegenstück zu der Hölle, an. Und was eine menschliche Phantasie vermag, um das Unbeschreibliche in dichterischer Annäherung beschreiblich zu machen, hat Dante hier geleistet. Liebliche und prächtige Gemälde wechseln von diesem Abschnitte des Fegfeuers an, mit einander ab. Die Gallerie zieht sich ununterbrochen fort in das Paradies, bis auch dieser Stoff erschöpft wird. Vorzüglich zeichnet sich im acht und zwanzigsten Gesange die Ankunft des Dichters am Lethe aus, gegen dessen Ufer zu der Dichter "langsam, langsam hinwandelt, indem eine liebliche, stille Luft gegen seine Stirn wallt und die bebenden Zweige bewegt, von denen herab das Lied der Vögel erschallt." f) Dort sieht er eine Mathilde, die "einsam und singend Blume an Blume pflückte, gleich der Proserpina, als ihre Mutter sie verlor. Wie eine Tänzerin, die sich herumbewegt und kaum Fuß vor Fuß setzt, wendet sich diese Blumenleserin auf den rothen und gelben Blümchen." g) Die ganze hierauf folgende Beschreibung ist mit derselben Zartheit ausgeführt. Die große Absicht Dante's, seine Beatrice zu verherrlichen, hat er auch vorzüglich durch das Gemälde ihrer

f) — Lasciai la riva
Prendendo la campagna lento, lento.
Un aura dolce, senza mutamento
Avere in se, mi feria per la fronte
Non di più colpo che soave vento etc.
Purgator. Cant. XXVIII.

g) Una donna soletta che si gia
Cantando ed iscegliendo fior da fiore,
Ond' era pinta tutta la sua via etc.

rer Ankunft aus dem Himmel im irrdischen Parai diese erreicht, wo sie ihren Getreuen bewillkommt[h]).

Aber es bedarf nicht mehrere Proben, um in einer allgemeinen Geschichte der neueren Poesie dem ersten Werke von größerem Umfange auch dem inneren Werthe nach einen der ersten Plätze anzuweisen. Leicht kann, wer das Paradies der göttlichen Comödie mit Aufmerksamkeit durchsieht, sich auch da eine Blumenlese der schönsten Stellen sammlen, die, wenn gleich nicht an Pathos und Energie, doch an lyrischer Hoheit des Gefühls und an Reinheit der dichterischen Darstellung die berühmtesten Stellen der Hölle erreichen.

Dante's geistliche Gedichte, seine sieben Bußpsalme und sein Credo, die man als die dritte Classe seiner poetischen Werke von den übrigen absondern muß, würden vermuthlich verloren und vergessen seyn, wenn nicht der Name ihres Verfassers sie erhalten hätte. Es sind versificirte Gewissenserleichterungen eines katholisch orthodoxen Mannes, dessen Geist mit seinem Körper zu altern anfieng, und der die Freiheiten, die er sich als Dichter genommen hatte, als Liebesliedersänger abbüßen zu müssen glaubte[i]).

Um

h) Im dreissigsten und ein und dreissigsten Gesange. Es ist schwer, eine Wahl zu treffen, um unter den vorzüglichsten Stellen dieser beiden Gesänge eine vor der andern auszuheben.

i) Man findet diese geistlichen Gedichte im vierten Bande der schon öfter angeführten Venezianischen Ausgabe der sämmtlichen Werke des Dante. Was kann betrübter lauten als der Anfang des Credo?

Jo scrissi gia d'amor piu volte rime. —
Di cio son fatte le mie voglie smagite;

Per-

Um so mehr Aufmerksamkeit verdienen Dante's prosaische Schriften. Derselbe Mann, mit dem die Geschichte der neueren Poesie anfängt, ist der erste unter den neueren Schriftstellern, dessen Prose den Rückweg von der scholastischen Geschwätzigkeit zur classischen Beredsamkeit des Alterthums gebahnt hat. Ohne Zweifel war das italienische Romanzo eben so früh, oder vielmehr noch früher, zu schriftlichen Verhandlungen des gemeinen Lebens, als zu dichterischen Darstellungen gebraucht. Aber die ästhetische Cultur der italienischen Prose fängt erst mit dem Zeitalter Dante's an. Was sich von älteren Versuchen dieser Art finden mag, interessirt mehr den Sprachforscher, als den Aesthetiker.

Viel näher, als die neue Poesie, konnte sich die neue Beredsamkeit an die griechische und römische Literatur anschliessen. Sie wurde von dieser freilich durch die romantische Umbildung des Geschmacks, aber doch nicht durch die neuen Sylbenmaße getrennt.

Verloren war indessen auch für die Prose die antike Gelenkigkeit und die reizende Mannigfaltigkeit der Perioden, die nur in Sprachen möglich sind, deren Wortordnung keinem andern Gesetz unterworfen ist, als dem Geschmack dessen, der die Sprache in seiner Gewalt hat. So wie ein Plato, Thucydides und Demosthenes, ein Cicero, Livius und Tacitus, konnte kein neuerer Autor seine Sprache mit geistvoller Selbstständigkeit nach seinem Willen beugen, und wenn er die Talente jener beredten Männer alle in sich

Perch'io conosco avere speso in vano
Le mie fatiche, etc.

sich vereinigt hätte. Alle romanische Sprachen hatten eine mehr oder weniger gebundene Wortordnung. Vermuthlich verdankten sie auch diese Fesseln den deutschen Eroberern, denen zu Gefallen sie den Artikel vor den Substantiven und die sogenannten Hülfsverba in der Conjugation annahmen. So merklich sich auch unser heutiges Deutsch durch seine Wortordnung von den romanischen Sprachen unterscheidet, so beweiset doch die Geschichte der deutschen Sprache selbst, daß in den Zeiten, wo noch an keine deutsche Litteratur zu denken war, die Deutschen sich gern zu der natürlicheren Stellung der Wörter bequemten, die selbst die Engländer in ihrer romanisch ausgebildeten Sachsensprache beibehalten haben. Nur etwas der deutschen Pünktlichkeit Analoges verlangten die gothischen, longobardischen und fränkischen Eroberer in dem vormals freien Latein, das sie sich mit den eroberten Ländern zueigneten; und da einmal die alte Freiheit der Wortstellung einem pedantischen Gesetze aufgeopfert werden sollte, zog man wenigstens die natürlichste Regel allen andern vor. Nur als Inversion erhielt sich ein unbedeutender Rest der alten grammaticalischen Freiheit. Das italienische und das spanische Romanzo übertrafen darinn das Französische für das Bedürfniß der Poesie; aber die Gesetze der neuen Prose waren in Italien, Spanien und Frankreich fast ganz dieselben. Der Gang der neuen Prose wurde natürlich und bequem; aber ihr Geist blieb kalt und monotonisch.

Gegen diese Gesetze sich aufzulehnen und nach Grundsätzen die neue Sprache umzuformen, konnte keinem Autor einfallen, der einen so feinen Sinn für die Eigenthümlichkeit seiner Sprache hatte, wie Dante. Mit Verstand fortfahren, wo der Zufall aufhörte,

hörte, und Gesetze, die in dem Mechanismus der Sprache selbst lagen, in Grundsätzen auffassen und als Regeln befolgen, das allein war das Mittel, dem rohen Romanzo vor allen Dingen die Festigkeit zu geben, ohne die es keiner Bildung zur edlen und bleibenden Büchersprache fähig war. Je weniger der freie und zu diesem Geschäfte, die Sprache zu bilden, berufene Geist die grammaticalische Form antastete, desto kräftiger konnte er die Diction der Alten in der neuen Sprache erneuern, soweit eine solche Erneuerung möglich war. Durch Klarheit, Bestimmtheit, Würde und Simplicität des Ausdrucks mußte er den frostigen und weitschweifigen Wörterpomp und die seltsamen Floskeln verdrängen, die der barbarische Geschmack überall mit rhetorischer Schönheit verwechselt. Und da die romantisch veränderte Denkart der Welt keine neue Prose so dringend, wie eine neue Poesie, verlangte, so war Nachahmung der Alten für die ersten Autoren in neuerer Prose das sicherste und kürzeste Mittel zur Bildung eines richtigen Geschmacks.

Dante's italienische Prose nähert sich eben so sichtbar den classisch römischen, als seine Poesie durchaus neu ist. Nach welchem alten Autor er sich vorzüglich gebildet, und wie vielen Antheil Brunetto Latini, sein Lehrer in der Beredsamkeit, an seinem prosaischen Styl hat, wissen wir nicht. Was für Fortschritte aber sein rhetorischer Geschmack mit seinem Alter machte, sehen wir deutlich aus der Verschiedenheit des Styls in den beiden Schriften, nach denen wir seine italienische Prose beurtheilen müssen. Die erste ist **Das neue Leben**, die zweite **Das Gastmahl**.

Dante's neues Leben [k]) ist schon oben bei der Geschichte seines Lebens angeführt. Als Document der Liebe hat diese kleine Schrift an psychologischem Werthe für den Menschenkenner wenig ihres gleichen. Die Analyse dieses Werths gehört aber nicht hierher. Sehen wir sie mit dem kalten Auge des Rhetorikers an, so ist es ein jugendlich natürliches und romantisch reizendes, aber nichts weniger als musterhaftes Gemisch von dichterischem und prosaischem Styl. Der schwärmerisch liebende Jüngling erzählt nach seinen Tagebüchern aufrichtig die Geschichte seines Herzens; aber er erzählt als Dichter. Die wahre Entwickelung seiner Empfindungen wird mitunter zu einer allegorischen Zusammenkunft des Dichters mit dem Gott der Liebe, der ihm erscheint und sich mit ihm, sogar in lateinischer Sprache, unterhält [l]). Als Resultate dieser seltsamen Unterhaltung werden die Sonette und Canzonen mitgetheilt, die das erste Glück des Dichters machten. Streifen wir den Unterhaltungen zwischen Dante und Amor die allegorische Hülle ab, so sind sie nichts anders als kleine Vorreden zu den Gedichten, deren psychologische Entstehung durch sie erläutert wird. Dasselbe gilt von der Fortsetzung der Erzählung, wo die Allegorie wegfällt. Mit

k) Auch im Italienischen hat dieß Buch keinen anderen Titel, als: La vita nuova di Dante Alighieri.

l) Als ihm Amor zum ersten Male erscheint, sagt er: Ego dominus tuus. Ein anderes Mal aber erscheint er, gegen seine Natur, seufzend und weinend, und als Dante ihn fragt, was ihm fehle, antwortet er, mathematisch genug für einen Liebesgott: Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes; tu autem non sic. Billig fragt hierauf der Dichter in aller Treuherzigkeit italienisch: Che è cio, Signore, che parli con tanta oscurità?

Mit diesen Erläuterungen einer wahren Begeisterung contrastirt bis zum Komischen eine scholastische, auf jedes Sonett und jede Canzone folgende Zerfaserung des Inhalts eben dieser Gedichte. Als hätte der von Amor selbst begeisterte Dichter seine Verse nach einem Schema oder einer Chrie verfaßt, so pünktlich wird jedes Gedicht in seinen ersten, zweiten und dritten Theil, oder wie viel Theile es denn eben hat, aufgelöset, und jeder dieser Theile wird, bald kurz, bald weitläuftiger, in prosaische Gedanken umgesetzt. Dieß ist der Inhalt der ganzen Schrift. Aber selbst in diesen Verirrungen zum Pedantismus erkennt man den denkenden Kopf, dessen Schwärmerei keine blinde Träumerei war; und so wenig die Diction reine Prose heissen kann, so hat sie doch eine Einfalt und Lieblichkeit, die man das kindliche Erwachen des guten Geschmacks nennen möchte [m]).

Bis zu welcher Höhe Dante's rhetorischer Geschmack mit seinen Talenten reichte, sieht man aus seinem **Gastmahl**. Das ist ein Werk in trefflicher Prose, werth, neben den besseren, wenn gleich nicht den besten Werken des Alterthums zu stehen, und vielleicht nur deßwegen von den Italienern selbst nicht nach Verdienst geschätzt, weil dem weichlichen

m) Z. B. Un giorno avvenne, che questa gentilissima sedeva in parte, ove s'udivano parole della reina della gloria; ed io era in luogo, del qual vedeva la mia beatitudine. E in mezzo di lei e di me, per la retta linea, sedea una gentil donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare, che pareva che sopra lei terminasse. Onde molti s'accorsero del suo mirare; etc.

lichen Sinne der späteren italienischen Prosaisten und Kritiker die Schönheit der Prose Dante's zu männlich war. Vielleicht ist dieses Werk, auf das sein Verfasser selbst keinen geringen Werth legte, auch deswegen nicht mehr so bekannt, wie es zu seyn verdient, weil sein Inhalt für uns das Interesse verloren hat, das es zur Zeit Dante's hatte. Damals aber gab es gewiß kein Buch, das so viel Wissenschaft in einer so edlen Nationalsprache umfaßte. Es ist eine Chrestomathie der gesammten Kenntnisse Dante's, wenn gleich, der Form nach, nur ein Commentar über einige seiner vorzüglichsten Canzonen. Durch diesen Commentar wollte er seine Landsleute über den Geist der wahren Poesie nach seiner besten Einsicht gründlich belehren. Zu einer gründlichen Belehrung fand er entweder nöthig, oder es gefiel ihm wenigstens, seine ganze Gelehrsamkeit zu Hülfe zu rufen. Seine Philologie, Philosophie, Theologie, Physik, Astronomie und Astrologie hat er fragmentarisch in diesem Werke niedergelegt, so wie ihn eine Stelle in seinen eigenen Gedichten, die er hier erläutert, bald an diese, bald an jene Wahrheit und Notiz erinnerte. Diesen Pedantismus der Composition hält man billig einem Manne zu Gute, der es mit den Wissenschaften so herzlich meinte und der zu seiner Zeit so vieles sagen konnte, was nur Wenige schon wußten. Weniger zu entschuldigen ist der Titel des Buchs; denn in dem Sinne, wie ihn Dante verstanden haben will, paßt eben dieser Titel auf alle möglichen Bücher, die dem Verstande einige Nahrung geben. Dante nennt seinen Commentar ein Gastmahl nicht, wie Plato und Xenophon ihre S y m p o s i e n, der Einkleidung wegen so nannten. Er will uns nur mit Gedanken speisen. Den Vorzug zu erläutern, den die Seelenspeise

speise vor aller irrdischen Nahrung hat, ist sein grosses Geschäft in der Einleitung. Dann ladet er uns ausdrücklich auf vierzehn Schüsseln ein, das soll heissen, auf einen Commentar über vierzehn seiner Canzonen [n]). Wenn wir aber diesen Klosterwitz und überhaupt alle Anhängsel der scholastischen Afterweisheit übersehen, so empfinden wir bald, daß Dante dieses Buch eben so aus dem Innersten seines Verstandes, wie seine göttliche Comödie im Innersten seines Herzens schrieb. Er will uns männlich sagen, was er in seinem neuen Leben als Jüngling nur unvollkommen ausgedrückt hatte [o]). Klarheit und Präcision ist die Schönheit, nach der er vorzüglich strebt, und die er fast immer erreicht. Wo er räsonnirt, spricht er fast wie Aristoteles [p]). Wo sein Gefühl lebhaft wird, sieht man, daß er auch die Bücher des Cicero, die er einige Mal anführt, nicht umsonst

n) La vivanda di questo convito sera de quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni, cosi d'amore, come di virtu, materiate.

Convito. init.

o) Aber das neue Leben sollte dadurch nicht herabgesetzt werden. Es lag ihm zu nahe am Herzen. — Se nella presente opera più virilmente si trattasse, che nella vita nuova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per quella quella.

l. c.

p) Z. B. Dentro del uomo possone essere due difetti o impedimenti; l'uno della parte del corpo, l'altro della parte dell' anima. Dalla parte del corpo è, quando le parti sono indebitamente disposte: siccome sono sordi e muti e loro simili. Dalla parte dell' anima è, quando etc.

l. c.

umsonst gelesen hatte[q]). Nur selten verirrt er sich zu Orientalismen. Wären nicht mehrere Wörter und Formen seines Ausdrucks veraltet, so würden die Italiener noch jetzt ihre erschlaffte Prose nach keinem besseren Nationalmuster veredeln können, als nach dem Gastmahle Dante's.

* * *

Dante, der Vater der italienischen Poesie und Beredsamkeit erwarb sich zuletzt noch um die Litteratur seiner Nation das Verdienst, auch als Grammatiker und Rhetoriker der Wegweiser glücklicherer Nachfolger zu werden. Sein Buch *de vulgari eloquentia* ist in dieser Geschichte schon mehr als ein Mal genannt und benutzt worden. Er schrieb es in seinem reifen Alter, später noch als das Gastmahl[r]). Die Literatoren sind jetzt ziemlich einverstanden darüber, daß er es lateinisch schrieb, ob gleich die italienische Uebersetzung mehr verbreitet worden zu seyn scheint; denn man hielt sie für das Original, bis der lateinische Text im sechzehnten Jahrhundert zuerst gedruckt wurde.

q) Z. B. wo er sich an seine Trennung von seinem Vaterlande erinnert. — Ahi, piaciuto fosse al dispensatore dell' universo, che la ragione della mia scusa mai non fosse stata; che nè altro contra a me avria fallato, nè io pena sofferto avrei ingiustamente; pena, dico, d'esilio e di povertà; poiche fù piacere de' cittadini delle bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno.

l. c.

r) In einer Stelle des Gastmahls sagt er, daß er willens sei, ein besonderes Buch von der volgare eloquenza zu schreiben. Di questo si parlerà altrove in un libro, *che io intendo de fare*, Dio concedente, della volgare eloquenza, *l. c.*

de a). Vermuthlich wollte Dante eben dadurch, daß er über die Beredsamkeit in der Volkssprache lateinisch schrieb, auch die Gelehrten zum Studium und zur Cultur der Volkssprache ermuntern. Zur Beurtheilung dieses Buchs mögen die oben angeführten Stellen hinreichen. Was es von grammaticalischen Bemerkungen enthält, ist von daurendem Werthe. Der kritische Theil seines Inhalts aber ist nur als der Anfang einer Bemühung merkwürdig, die noch lange fortgesetzt werden mußte, ehe sie ästhetischen Nutzen bringen konnte.

Von Dante bis Petrarch.

Der erste Schritt zur Erweckung eines litterarischen Nationalgeistes in Italien war nun gethan. Dante wurde von Vielen gelesen und, wenn gleich von Wenigen verstanden, vermuthlich ebendeßwegen um so enthusiastischer bewundert. Man wußte gar nicht, was man aus dem unerhörten Gedichte, der göttlichen Comödie, eigentlich machen sollte. Das Erste, was man nöthig fand, um sie gemeinnützig zu machen, war eine Erklärung. Es standen Commentatoren des räthselhaften und dunkeln Gedichts auf. Aber keiner von diesen fleissigen Männern hatte weder Dante's Sinn, noch den Geist, in die Poesie der göttlichen Comödie theoretisch einzudringen. Die Allegorie des Gedichts zu erläutern und dabei mit allen scholastischen Kenntnissen zu prunken, war ihr Hauptgeschäft. Ver-

a) Man vergleiche: *Tiraboschi*, Storia delle lett. Ital. Tom. V. p. 392. und *Fontanini*, della eloquenza Ital. p. 157.

Verdienstlicher ist ihre Bemühung um den historischen Theil der göttlichen Comödie. Die Notizen, die zum Verständniß vieler Stellen gehören, würden, wo nicht vergessen, doch immer mehr verwirrt worden seyn, wenn man nicht früh angefangen hätte, sie zusammenzutragen. Wem daran gelegen ist, die göttliche Comödie von einem Ende zum andern in allen ihren Theilen zu verstehen, kann die Commentare nicht entbehren. Aber zur Bildung des Geschmacks haben alle Verfasser dieser Commentare weder theoretisch noch praktisch geleistet, was ihren Namen eine ehrenvolle Stelle in unsrer Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit verschaffen könnte. Wer sich mit ihnen bekannt machen will, für den sind Nachweisungen genug vorhanden t).

Die ersten Commentatoren der göttlichen Comödie waren Dante's eigene Söhne, Peter und Jakob. Der Bischoff von Mailand, Johann Visconti, ließ, um die Sache recht gründlich zu betreiben, einen Convent von sechs Männern, zwei Theologen, zwei Philosophen, und zwei gebornen Florentinern, die Auslegung des Dante übernehmen. Die Frucht ihres Fleisses liegt, eben so wie die Commentare der Söhne Dante's, noch ungedruckt u). Erst in der Folge, als, nach der Erfindung der Buchdruckerkunst, die Commentatoren sich selbst Verleger zu verschaffen wußten, fängt die Bibliothek von gedruckten Commentatoren über Dante's göttliche Comödie an. Von den älteren sind nur einige der vorzüglicheren, z. B.

t) Die ganze Liste der gedruckten Werke dieser Art steht bei *Fontanini* delle eloquenza Ital. p. 410.

u) Vergl. *Tiraboschi*, l. c. Tom. V. p. 394.

z. B. der von Boccaz, der aber nur sechzehn Gesänge umfaßt, durch den Druck bekannt geworden.

Der wahre Nutzen, den die älteren Commentatoren Dante's der italienischen Litteratur gestiftet haben, ist die Verbreitung der Nationalsprache als einer Büchersprache in der von Dante veredelten Form. Die grammaticalischen Freiheiten, die sich Dante genommen hatte, wurden dadurch zum Theil zu Gesetzen. Der andere Theil, der sich nicht erhalten konnte, wurde eben dadurch bei Zeiten zum Solöcismus. Als eine litterarische Anekdote mag bei dieser Gelegenheit angemerkt werden, daß man, noch im vierzehnten Jahrhundert, zu Florenz einen besondern Lehrstuhl errichtete, von dem herab Dante's göttliche Comödie erklärt wurde. Die Professur war von einem jährlichen Gehalte begleitet. Boccaz war der erste Professor der göttlichen Comödie. Bologna und Pisa folgten dem Beispiele, das Florenz gegeben hatte. Auch dort konnte man nun öffentliche Vorlesungen über Dante hören. Aber alle diese Professuren scheinen bald eingegangen zu seyn.

Intensive Fortschritte machte der litterarische Geschmack der Italiener nach Dante nicht eher, als bis Petrarch und Boccaz in die Reihe der Nationalautoren traten. Unter den unberühmten Dichtern, die sich aus dem Zeitalter Dante's und den zunächst folgenden Jahren noch am meisten in Andenken erhalten haben, sind die merkwürdigsten Cecco von Ascoli und Fazio degli Uberti. Cecco, eigentlich Francesco, von Ascoli war einer von den lebhaften, aber unglücklichen Köpfen, die mancherlei Talente haben, aber weder mit sich selbst, noch mit ihrem Zeitalter in's Klare kommen können; die sich über ein Vorurtheil erhe-

erheben, um sich fester an ein anderes zu hängen, und, indem sie klüger seyn wollen, als Jedermann, so lange überall anstoßen, bis sie endlich das Opfer ihrer eigenen Grillen werden. Nicht zufrieden mit dem Ruhm eines Dichters wollte sich Cecco auch als Philosoph und noch mehr als Astrolog hervorthun. Seine astrologischen Lehren und Künste scheinen ihn besonders in die Streitigkeiten mit der Kirche verwickelt zu haben, die ihn endlich im Jahr 1327, also sechs Jahr nach Dante's Tode, als einen Zauberer oder Ketzer verbrennen ließ. Er war damals schon siebenzig Jahr alt. Vielleicht trug sein unglückliches Schicksal dazu bei, den Ruhm seiner Verse, besonders des Lehrgedichts zu erhöhen, das er, man weiß nicht warum, *L'Acerba* nannte. Es handelt in fünf Büchern, deren jedes wieder in Capitel abgetheilt ist, von der Physik, der Philosophie, der Moral, und der Religion. Es soll bis zum Jahr 1545 neunzehn Mal aufgelegt seyn x). Seitdem ist weiter kein Verlangen darnach gewesen. Das italienische Publicum hat es als ein durchaus unpoetisches und noch dazu barbarisch versificirtes Lehrbuch in den Bibliotheken begraben liegen lassen.

Fazio oder Bonifazio degli Uberti, der zweite unter den beiden zu ihrer Zeit oft genannten und nachher vergessenen Dichtern wollte in Dante's Geschmacke arbeiten und seinen Vorgänger wenigstens durch die Größe des Gegenstandes seines Gedichts übertref-

x) Das versichert wenigstens *Tiraboschi*, l. c. Tom. V. p. 166. Ein Sonett von Cecco hat auch *Crescimbeni*, Comment. della volgar poesia, Vol. III. p. 128. aufbehalten. Es ist an Petrarch gerichtet als Antwort auf ein Sonett von diesem Dichter, das sich aber unter dessen Werken nicht findet.

treffen. Er nannte sein Werk *Dittamondo*, das vermuthlich soviel heissen soll als *Mappamondo*, eine versificirte Astronomie und Geographie. Ausserdem sind auch noch Sonette von ihm da. Das Dittamondo ist nur noch eine Merkwürdigkeit für die Bibliographen [y]).

Diese verunglückten Versuche, mit Dante in einer Poesie zu wetteifern, die den Weg der Provenzalen verließ, beweisen übrigens, daß der dichterische Geist mehrerer Italiener nach der Selbstständigkeit strebte, deren sich unter ihnen allen nur Dante erfreute. Aber selbst Dante hatte mit seiner geistlichen Originalpoesie nichts weniger als den rechten Nationalton getroffen. Er hatte mehr für eine neue Schule, als für das Volk gesungen. Der allgemeine Geschmack hieng überdem noch zu fest an der Liebespoesie in Sonetten und Canzonen.

Petrarch.

Die Poesie der Liebe in Sonetten und Canzonen den Provenzalen selbst zu entwenden, sie durch Geist, Gefühl und Wohllaut so zu veredeln, daß sie als neu geboren und nun zum ersten Male als classische Poesie von Italien aus der übrigen Welt bekannt würde, dieß gelang einem Dichter, auf den Italien eben so stolz seyn konnte, als auf seinen Dante, und der dazu gerade ein solcher Dichter war, wie ihn das Zeitalter verlangte. Alle Talente, auf diese Art der Lieb-

y) Vergl. *Crescimbeni* l. c. Vol. III. p. 160.

Liebling seiner Nation und eines großen Theils von Europa zu werden, hatte Petrarch z).

Francesco Petrarca, eigentlich Petracco, geboren zu Arezzo im Jahr 1304, also bis in's siebzehnte Jahr seines Alters noch ein Zeitgenoß von Dante, wurde schon als Kind dem Lande zugeführt, wo die Poesie der romantischen Liebe einheimisch war. Sein Vater, ehmals Staatsbeamter zu Florenz, war zugleich mit Dante aus dieser Stadt verbannt worden. Er selbst war erst acht Jahr alt, als seine Eltern mit ihm Italien verliessen und in die Provence nach Avignon zogen, wo damals der päbstliche Hof, in einer seltsamen Abhängigkeit von der französischen Krone, genöthigt worden war, seinen Sitz aufzuschlagen. Ob die vorzüglichsten Lehrer Petrarchs Franzosen oder Italiener waren, wissen wir nicht genau. Eine liberale Erziehung aber wurde ihm zu Theil. Als er das Jünglingsalter erreichte, war sein Geist von der Lectüre alter Classiker schon so erwärmt und angezogen, daß er in diesen, vorzüglich im Cicero und Virgil, lebte und webte. Das Studium der Alten hatte seit Dante's Jugendjahren wahrscheinlich auch in Italien schon wohlthätig auf den Geist gewirkt. Vielleicht trieb man

z) Statt aller älteren Nachrichten von dem Leben Petrarchs können jetzt die *Mémoires pour la vie de Pétrarque* von de Sade dienen. Der Abbé de Sade hätte sich kürzer fassen können, ohne seinem Buche zu schaden. Aber sein Fleiß und seine kritische Genauigkeit im Aufsuchen und Vergleichen aller Arten von Urkunden, durch die er die wichtigsten Facta bewährt, sind exemplarisch. Selbst Tiraboschi, dessen Nationaleifersucht sonst zuweilen in's Kleinliche geht, muß gestehen, daß wir erst seit den Mémoires von de Sade eine wahre Geschichte Petrarchs haben.

man es im südlichen Frankreich mit noch mehr Geschmack. Oder es war Petrarchs eignes Gefühl, was ihm die scholastischen Wissenschaften, die Dante's kühnen Geist niederdrückten, so verleidete, daß er eben durch den Widerwillen gegen sie noch empfänglicher für das Schöne in den alten Classikern wurde. Aber damit schien ihm noch nicht geholfen zu seyn. Sein Vater wolte zwar keinen Theologen, aber doch einen Juristen aus ihm machen. Bis in sein zwanzigstes Jahr wurde der junge Petrarch zu Carpentras und Montpellier zum Studium des canonischen Rechts vorbereitet, und darauf nach Bologna geschickt, wo die weltberühmten Erklärer der Gesetzbücher Justinians und der Päbste Schüler aus dem halben Europa um sich versammelten. Aber die dichterische Seele des Jünglings hatte einen unüberwindlichen Widerwillen gegen sein Corpus Juris. Vermuthlich las er zu Bologna seinen Cicero und Virgil ungestörter als zu Hause, wo sein Vater einmal beide Bücher in's Feuer geworfen hatte, als er den Sohn damit beschäftigt fand. Doch wagte der junge Petrarch nicht öffentlich, sich von der Jurisprudenz loszusagen, so lange sein Vater lebte. Ein Glück, wo nicht für ihn, doch für seine Poesie war es, daß drei Jahre nach seiner Abreise aus Frankreich der Tod seines Vaters ihm die Last abnahm, die ihn so schwer drückte. Er verließ zugleich Bologna und die Jurisprudenz, und eilte nach Avignon zurück. Sein Erbtheil aus der väterlichen Verlassenschaft reichte für seine Bedürfnisse nicht hin; aber seine Talente erwarben ihm einen Gönner, Jacob Colonna, nachmaligen Erzbischof von Lombes, durch den er als Geistlicher ohne Tonsur zum Dienste der Kirche befördert wurde.

Wie wenig Petrarch durch seine geistlichen Verhältnisse in seinen weltlichen Angelegenheiten eingeschränkt wurde, beweiset unter andern die grosse Sorge, die er auch auf Nebendinge in diesen Angelegenheiten wandte. Er gehörte, seiner Geistlichkeit unbeschadet, zu den artigen Herren von Avignon. Er war, wie er von sich selbst erzählt, sich selbst nie zierlich genug geputzt, sehr besorgt, daß sein schön gekräuseltes Haar nicht vom Winde mishandelt werde, und daß er auf der Strase mit niemand in Berührung komme, der ihm sein nettes Kleid hätte beflecken können. Um einen schönen Fuß zu zeigen, trug er so enge Schuh, daß er kaum gehen konnte. Und doch beweiset seine Lebensgeschichte so wohl, wie jedes Document seines Geistes, daß diese mikrologische Aufmerksamkeit auf sein Aeusseres, über die er in seinem Alter selbst spottete, nur eine jugendliche Verirrung seines reizbaren Geschmacks, aber nie das Zeichen einer kleinlichen Denkart war. Auf den Flügeln des Enthusiasmus schwebte er weit über sein Zeitalter hinaus. Das Studium seines Cicero hatte ihn in seinen Gedanken zu einem der alten Römer gemacht. Italien, besonders Rom wieder in seiner republicanischen Herrlichkeit sich erheben und das Joch der Ausländer abschütteln zu sehen, das waren vielleicht schon damals seine patriotischen Phantasien. Aber mehr als diese Phantasien beschäftigten ihn die Wissenschaften; und nie strebte wohl ein menschlicher Geist aus reinerer Wißbegierde nach Kenntnissen, als Petrarch. Nicht um eine weitschichtige Gelehrsamkeit war es ihm zu thun. Abstruse Speculationen reizten ihn noch weniger. Er sah in der Wissenschaft nur die Lehrerin der Weisheit. Nie war ich, sagt er von sich selbst, so sehr Jüngling, daß ich lieber hätte gelehrt, als gut

gut seyn wollen. Dieß sagt er aus vollem Herzen in einer Art von Gebete, in dem er Gott selbst zum Zeugen anruft, daß er nichts eifriger gesucht habe, als, gut zu werden a). Das Gute und das Schöne war für ihn Eins und Dasselbe. Nur zur Poesie und zur Moralphilosophie fühlte er sich unmittelbar berufen; und nur so weit ihn eine Kenntniß seinen Geschmack und sein moralisches Gefühl ausbilden half, war ihm an ihr gelegen. Für diesen Zweck studirte er unermüdet. Er floh alle rauschenden Gesellschaften und alle Ausschweifungen. Ob er gleich schön war b) und sich bis in sein Alter einer ungeschwächten Gesundheit erfreuete, sah er doch nie, ohne sich selbst dafür zu strafen, ein Weib anders als mit keuschen Augen an; und nur gegen seinen Willen, von seinem glühenden Blut überwältigt, verirrte er sich auf dem Wege der Sinnlichkeit einige Mal bis in den Schooß der animalischen Wollust c).

Je

a) Tu scis Domine, coram quo omne desiderium et suspirium meum est, quod ex litteris, quando his sobrie usus sum, nihil amplius quaesivi, quam, ut bonus fierem. *De ignorantia sui ipsius et aliorum.* Und bald darauf eben daselbst: Nunquam tam juvenis fui, quin maluerim bonus esse, quam doctus.

b) In dem Briefe an die Nachwelt, den auch de Sade unter die Pieces justificatives zu dem Leben Petrarchs aufgenommen hat, sagt Petrarch als bejahrter Mann von sich selbst: Forma non glorior excellenti, sed quae placere viridioribus annis posset; colore virido, inter candidum et subnigrum, vivacibus oculis. —

c) Sein unaffectirter Widerwillen gegen Alles, was in den Schulen gröbere Sinnlichkeit heißt, zeigt sich bei jeder Veranlassung. Ob er aber aus philosophischen, oder ästhetischen, oder christlichen Grundsätzen so entschlossen gegen sein Temperament kämpfte, müssen

Je mehr man sich mit Petrarchs seltener Denk- und Sinnesart durch das Studium seiner moralischen Schriften und seiner Briefe bekannt macht, desto natürlicher erscheint die Geschichte seiner, wie er selbst sie nennt, gewaltigen, aber einzigen und keuschen Liebe. Eine so moralisch reine, allen Ausschweifungen und allem Geräusch abgeneigte, hell in die Welt blickende und dann wieder in sich selbst zurückgezogene und nur im Genuß des Schönen und Guten schwelgende Seele konnte wohl eine einzige Empfindung dreissig Jahre fest halten, wenn sie in eben dieser Empfindung ihre innigsten Bedürfnisse befriedigt fand. Petrarch's Laura, die durch ihn, und mit ihm berühmt geworden ist, war, wie wir durch die Bemühungen des Abbé de Sade endlich gewiß genug wissen, eine französische Dame zu Avignon, ob gleich mehrere Italiener auch sie, wie Dante's Beatrice, im ganzen Ernste für eine allegorische Person, namentlich wieder für die himmlische Weisheit, gehalten haben d). Sie war aus der adlichen Familie de Noves. Vier Jahr war sie jünger als Petrarch;

wir dahin gestellt seyn lassen. In dem Briefe an die Nachwelt sagt er unter andern: *Amore acerrimo, sed unico et honesto*, in adolescentia laboravi. — *Libidinum* me prorsus expertam dicere posse, optarem quidem, sed si dicam, mentiar. Hoc secure dixerim, me, quanquam fervore aetatis et complexionis ad id raptum? vilitatem tamen illam *animo semper execratum*. Mox vero non solum *factum illud obscoenum*, sed eius memoriam prorsus abieci. — Bei einer andern Gelegenheit beschwert er sich über die Widerspänstigkeit, durch die ihm das *Jumentum*, seine Sinnlichkeit, die Selbstbeherrschung zuweilen noch in seinen alten Tagen erschwere. Er kam auf diese Art auch zu einigen Kindern, als er noch amore unico et honesto seine Laura liebte.

d) Man vergleiche *Tiraboschi*, Storia etc. Tom. V. p. 412.

Petrarch; und im Jahr 1325, also ungefähr um dieselbe Zeit, als Petrarch von der Universität Bologna zurückkam, wurde sie verheirathet an einen Hugo de Sade. Es ist noch sehr die Frage, ob Petrarch nur einmal in den Verhältnissen des anständigsten Umgangs genau mit ihr bekannt geworden ist. Den ehelichen Frieden in ihrem Hause scheint er so wenig gestört zu haben, daß wir seine dichterischen Klagen über ihre Grausamkeit, auch wenn wir sie prosaisch verstehen wollen, doch wohl nur für Beweise der Entfernung ansehen können, in der er selbst sich vielleicht mehr von ihr, als sie sich von ihm hielt. In keinem seiner vielen Gedichte zeigt sich eine Erinnerung an irgend eine Art von Gunst, die auch einem bescheidenen Liebhaber zu Theil geworden seyn könnte. Die ganze Geschichte dieser Liebe scheint ein Traum zu seyn. Sie hat auch, ausser in den Gedichten, die ihre einzigen Resultate waren, weiter kein Interesse für einen Dritten. Petrarch liebte seine Laura mit aller Schwärmerei, deren nur eine Seele, wie die seinige, fähig ist; aber er liebte sie nur als die schönste Erscheinung. Er hatte sie öfter gesehen und vielleicht von Zeit zu Zeit ein Mal gesprochen. Ihre Gestalt wurde ihm die verkörperte Göttlichkeit, die er zu sehen, ihre Stimme die Engelstimme, die er zu hören sich sehnte. So sah und hörte er sie wachend und im Traume. Seine Phantasie hatte ein Idol, sein Herz einen Ruhepunkt seiner Wünsche gefunden. Und in einem Zirkel von Träumen und Wünschen bewegte sich seine Liebe zwanzig Jahr umher, während Laura de Sade ihren Ehemann in einer, wie es scheint, ganz ungetrübten Ehe mit eilf Kindern erfreuete *). Durch ihren Tod hatte

*) Sehr naiv sagt der Abbé de Sade: Tant de couches mul-

hatte Petrarch nichts verloren. Aber sie sich als sterbend, todt und seelig zu denken, gab seiner Phantasie einen neuen Schwung; und so schwärmte er für sein Idol noch zehen Jahre, bis die Flamme, die lange genug von bloßen Einbildungen gezehrt hatte, endlich von selbst erlosch.

Die litterarischen Reisen, die Petrarch unternahm, großentheils in der Absicht, Handschriften von den alten Autoren aufzufinden, die damals vorzüglich durch seine Bemühung wieder aus dem Dunkel hervorgezogen wurden; sein Aufenthalt in dem Thale Vauclüse, wo er die meisten seiner Gedichte schrieb; endlich seine Krönung zu Rom, wo man ihm zu Ehren im Jahr 1341 den veralteten Gebrauch erneuerte, berühmte Dichter feierlich und öffentlich mit dem Lorbeerkranze zu schmücken; diese und mehrere Umstände, die in Petrarchs Leben merkwürdig sind, haben zu wenig Einfluß auf die Geschichte seiner italienischen Poesie, um hier ausführlich erzählt zu werden. Ueberdem erwarb er seinen mit jedem Jahre höher steigenden Ruhm mehr durch seine lateinischen Schriften, die man jetzt nur noch in den Bibliotheken und Studierstuben kennt, als durch seine Gesänge und Lieder, die ihn als Nationaldichter in seinem Vaterlande unsterblich und, wenigstens dem Namen nach, der ganzen Welt bekannt gemacht haben. Er selbst sah in seinen späteren Jahren die Gedichte, deren Inhalt seine Liebe war, um so tiefer unter sich, je mehr er als christlich plato-

multipliées épuiserent tellement Laure, que l'an 1343, quoiqu'elle eût à peine 35 ans, elle étoit déja si changée etc. Was er von den chagrins domestiques hinzusetzt, scheint seine eigne Muthmaßung zu seyn. *Mémoires etc. Tom. I. Notes*, p. 44.

platonisirender Philosoph seiner Leidenschaft sich zu schämen Ursache zu haben glaubte. Er vergaß seine Nationalpoesie über einem großen Heldengedichte, das er in lateinischer Sprache mit einer für sein Zeitalter doppelt bewundernswürdigen Kunst zu Stande bringen wollte. Dieses Gedicht, dem er den Titel Africa gab, hatte mit seiner italienischen Poesie zu wenig gemein, als daß ihn diese noch hätte sonderlich anziehen können, seitdem er mit seiner ganzen Phantasie an jenem hing. Die Geschichte des zweiten punischen Krieges, der Inhalt seines Gedichts Africa, hatte gar zu wenig Aehnlichkeit mit der Geschichte seines Herzens. Ueberhaupt wurde er mit jedem Jahre mehr Gelehrter. Als Gelehrter seiner Zeit schrieb er auch fast nur noch, selbst seine Briefe, lateinisch.

Vielleicht ist kein Gelehrter irgend eines Jahrhunderts von seinen Zeitgenossen so allgemein verehrt und im Genusse einer beispiellosen Huldigung so wenig angefeindet worden, als Petrarch. Aber gewiß hätte er auch als Gelehrter nicht so viel gegolten, wenn er nicht als Mensch Jeden, der sich ihm näherte, zu der reineren Bewunderung hingerissen hätte, die selbst den Neid entwaffnet. Mit dieser durch sein ganzes Aeusseres hervorstrahlenden und doch anspruchlosen Schönheit und Würde seiner Seele erschien er als ein göttlicher Mensch; und die Fürsten und Großen glaubten sich selbst auf die edelste Art zu ehren, wenn sie wetteiferten, ihm Ehre zu erweisen.

Bald in Italien, bald in Frankreich, jetzt auf Reisen, jetzt in seiner Bibliothek, lebte Petrarch, nachdem auch der Schatten seiner Laura ihn nicht mehr in seinen Studien störte, fast ausschließlich für die alte Litteratur und für die praktische Philosophie. Nur

ein einziges Mal scheint er sich in die politischen Angelegenheiten seiner Zeit gemischt zu haben. Als italienischer Patriot seufzte er über die Bedrückung seines Vaterlandes, das von Parteien und räuberischen Nachbarn unaufhörlich zerrissen wurde. Als Gibellin hoffte er Hülfe von dem deutschen Kaiser. Aber Kaiser Carl IV. zog sich aus den italienischen Unruhen zurück, um in Böhmen an der goldnen Bulle zu arbeiten. Petrarch hatte das Herz, durch einen Brief, der nicht weniger Aufsehen erregte, als ehmals Dante's Sendschreiben an Heinrich VII., den Kaiser an seine Pflicht zu erinnern. Es ist ungewiß, ob Carl diesen Brief erhalten hat. Petrarch stand aber nach wie vor bei ihm in Gnaden, ohne daß weder Italien, noch die Wissenschaften, dabei gewannen. Früher, im Jahr 1347, hätte den gutmüthigen Dichter beinahe der patriotische Revolutionsschwärmer Cola Rienzi, der die alte römische Republik wieder herstellen wolte, in sein Verderben gezogen. Petrarch, mehr in Ideen und schönen Träumen, als in der unpoetischen Wirklichkeit lebend, traute dem unbesonnenen Rienzi nicht wenig zu, weil auch dieser, wie er, von antiken Ideen und Studien genährt, sich sehnte, die alte Welt in ihrer republicanischen Herrlichkeit wieder aufstehen zu sehen. Zum Glück zeigte Rienzi durch seine armseligen Thaten bald, wie wenig er der Mann war, der es sich hätte sollen einfallen lassen, in die Fußtapfen der Brutusse zu treten.

Geliebt, bewundert, fast vergöttert, und dabei bis wenige Jahre vor seinem Tode gesund, erreichte Petrarch ein Alter von siebenzig Jahren. Er starb auf seinem Landsitze zu Arqua bei Padua am 8ten Jul. 1374. Man fand ihn des Morgens todt in seiner Biblio-

Bibliothek, mit der Stirn auf einem Buche ruhend. In der Kirche zu Arqua wurde er sehr feierlich begraben.

* * *

Wenigen Menschen sind die Wissenschaften im Ganzen so viel schuldig, als dem, gewöhnlich nur als Dichter bekannten, Petrarch. Sein Enthusiasmus für wahre Liberalität, für praktische Philosophie, besonders aber für die alte Litteratur, zündete in den vortrefflichsten Köpfen seiner Zeit eine Flamme an, die sie hinriß, auch ihres Orts petrarchisch, das heißt, uneigennützig und von ganzer Seele für wahre Cultur ihrer selbst und der Welt zu arbeiten. Petrarchs Name verdient eine der ersten Stellen in der allgemeinen Geschichte der neueren Litteratur. Aber nur einen kleinen Theil seines Verdienstes können wir hier zu würdigen versuchen. Bei weitem die meisten seiner Schriften sind lateinisch geschrieben und gehen die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit nichts an. Indessen ist schon dieses einzige Datum bemerkenswerth, daß der berühmteste unter allen Dichtern der Liebe ein noch berühmterer Philosoph und Gelehrter seines Zeitalters war.

Petrarch ist der erste classische Dichter der Italiener und überhaupt des neueren Europa. Weder an Fülle, noch an Selbstständigkeit des Genies konnte er mit Dante sich messen. Desto selbstständiger und reiner aber war sein Geschmack; und dieser Geschmack war gediegen, nicht ergrübelt. Eben so frei von Affectation und methodischem Prunk, wie Dante, strebte auch er nie, Original zu seyn. Er dichtete nur nach seinem Herzen in längst bekannten Weisen. Aber er

belebs

belebte die hinsterbende Provenzalpoesie durch den Adel seines Geistes. Er hauchte ihr, während er nur innig und wahr reden wolte, die Grazie ein, die das Element seines Lebens war. Ob er gleich im Studium der Alten lebte und webte, fiel es ihm doch nicht ein, die antiken Formen als Dichter in seiner Muttersprache nachzukünsteln. In seinen lateinischen Versen trug er kein Bedenken, Nachahmer Virgils zu seyn. Aber zur Ausschmückung seiner Sonette und Canzonen borgte er von den Alten auch fast gar nichts. Praktisch lernte er von ihnen das allgemeine Gesetz des Schönen. Ohne über Kunstregeln zu raffiniren, gehorchte er diesem Gesetze wie einem ästhetischen Gewissen [f].

Die italienischen Gedichte Petrarchs lassen sich bald übersehen. Sie gehören in zwei Classen. Die erste begreift seine Sonette, Canzonen und ähnliche Gedichte lyrischer Art. Das zweite Fach nehmen seine Triumphe ein, die man als moralische Allegorien ansehen, also, wenn man will, auch unter die Lehrgedichte einreihen mag.

Schwerlich hat Petrarch selbst seine lyrischen Gedichte unter die zwei Titel gebracht, unter denen sie jetzt gesammelt sind. Die beiden Ueberschriften: *In vita*

f) Soviel wußte aber Petrarch von sich und seinem Dichterstyle, daß er die antike Correctheit mit der neueren Denk- und Sinnesart vereinigen und eben dadurch eine Höhe des Schönen erreichen wolte, wie niemand vor ihm. In dem Sonette: *S'amore e morte non da qualche stroppio* etc. sagt er selbst:

I' farò forse un mio lavor sì doppio,
Tra lo stil de' moderni e'l sermon prisco,
Che (paventosamente a dirlo ardisco)
Infin a Roma n'udirai lo scoppio.

vita di Madonna Laura und *In Morte di Madonna Laura* lassen vermuthen, es sei in allen diesen Versen von nichts anders, als von dem Leben und Tode der Madonna Laura die Rede. Man findet aber unter beiden Titeln mehr als Ein Sonett und mehr als Eine Canzone, deren Inhalt Freundschaft, oder moralisches Gefühl, oder Patriotismus ist [g]). Indessen ist das Thema der Liebe das herrschende in den meisten dieser Gedichte.

Dem Psychologen könnte daran gelegen seyn, die Chronologie der Sonette und Canzonen, deren Inhalt Laura und die Liebe sind, mit Genauigkeit ausfindig zu machen. Die Kritik des Geschmacks kann diesen Bemühungen gleichgültiger zusehen. Fortgesetzter Gebrauch der Feile haben die ersten dieser Gedichte den letzten so ähnlich gemacht, daß man nur Gefahr läuft, durch kritische Ueberfeinheit sich selbst zu täuschen, wenn man den Spuren eines fortschreitenden Geistes in ihnen nachgehen will. Ueberdieß wur-

g) Eins der vorzüglichsten unter Petrarchs moralischen Sonetten möchte wohl dieses seyn:

La gola, il sonno, e l'oziose piume
 Hanno del mondo ogni virtù sbandita,
 Ond' é dal corso suo quasi smarrita
Nostra natura, vinta dal costume;
Ed è si spento ogni benigno lume
 Del ciel, per cui s'informa umana vita,
 Che per cosa mirabile s'addita,
Chi vuol far d'Elicona nascer fiume.
Qual vaghezza di lauro? Qual di mirto?
 Povera e nuda vai, Filosofia,
 Dice la turba, al vil guadagno intesa.
Pochi compagni avrai per l'altra via.
 Tanto ti prego più, gentile spirto,
 Non lasciar la magnanima tua impresa.

wurden diese Gedichte bald durch eine Menge fehlerhafter Abschriften entstellt. Mühe genug haben sich die Sammler gegeben, überall die echten Lesarten herzustellen und keines von den Gedichten aufzunehmen, die man dem berühmten Petrarch unterschob; und doch läßt sich die Authenticität mehrerer Stücke, die man in der gewöhnlichen Sammlung findet, noch bezweifeln.

Unter den dreihundert und acht und sechzig Sonetten, Canzonen, Sestinen und ähnlichen Gedichten, die Petrarchs Namen führen, ist nur die kleinere Hälfte voll des Zaubers der wahren Poesie. Aber auch aus den übrigen spricht ein dichterischer Geist, der, seines Stoffes mächtig und dem Gemeinen wie dem Unnatürlichen gleich abgeneigt, jeden Gegenstand ästhetisch zu coloriren versteht, auch wo seine Erfindungskraft erschöpft zu seyn scheint. Erfindsam zeigt sich Petrarch überhaupt nur in der Ausführung, nicht in der Composition seiner Gedichte, noch weniger, wo möglich, in der Production einer neuen Dichtungsart. Er blieb den alten Formen getreu, die durch die Provenzalpoesie längst in Italien eingeführt waren und durch Fra Guittone, Guido Cavalcanti, Dante und ihre Zeitgenossen Autorität gewonnen hatten. Er war um so weniger geneigt, sich von diesen Formen zu entfernen, da auch der Geist der provenzalischen Poesie dem Bedürfnisse seines Herzens entgegenkam. Die Liebe machte ihn zum Dichter in seiner Muttersprache. Der Ton der Liebesklagen im provenzalischen Styl klang ihm zu roh und zu gemein; aber er fühlte sich doch von ihm getroffen. Indem er eine Poesie nach seinem Herzen suchte, schloß er sich von selbst an die Sonetten- und Canzonensänger. Aber ihre Armuth und Monotonie genügte seinem cultivirteren Geiste nicht;

und er übertraf sie in ihren eigenen Weisen so, daß sie hinter ihm in Vergessenheit sinken mußten. Mit Petrarch fängt in der Geschichte der lyrischen Poesie eine neue Epoche an. Die Sonette und Canzonen wurden musterhafte Dichtungsarten. Bis dahin waren sie nur poetische Vorübungen gewesen.

Ehre macht es Petrarchs reinem Geschmacke zuerst, daß er seine Poesie von seiner Gelehrsamkeit zu scheiden verstand. Nur selten überschleicht ihn der Pedantismus, der den trefflichen Dante auf so manchen Irrweg führete. Unter den Wissenschaften, mit denen sich Petrarch beschäftigt hatte, figurirt nur die Astronomie einige Mal pedantisch in seinen Gedichten [h]). Von der griechischen Mythologie macht er aber doch auch zuweilen einen Gebrauch, der in's Burleske fällt [i]). Die

h) Z. B. in dem Sonette: *Quest' anima gentil, che si diparte* etc. Da denkt der Dichter seine Laura, die damals krank war, als schon gestorben und emporsteigend zum Himmel. Er verwechselt den metaphysischen Himmel mit dem astronomischen, und fragt, wie Laura dort oben unter den Planeten sich ausnehmen werde. Wenn sie, meint er, zwischen dem dritten Licht und dem Mars sich aufhält, wird sie die Sonne verdunkeln.
Si ella riman fra'l terzo lume e Marte,
Fia la vista del sol scolorita.
Dann ist weiter vom vierten und fünften Planetenkreise die Rede. Endlich soll Laura, im Kreise des Jupiter selbst diesen Planeten besiegen.
Ma se vola più alto, assai mi fido,
Che con Giove sia vinto ogni altra stella.

i) In dem einzigen Sonette: *Quando del proprio sito si rimove*, kommen vor die Götter und Göttinnen Phöbus, Vulcan, Jupiter, Janus, die Sonne, Saturn, Mars, Neptun, Aeolus und Juno, um allegorisch zu sagen, wie Laura's Abreise auf die Elemente wirkt. Und mit einem

Diese Verirrungen, die den Mann seines Zeitalters verrathen, beweisen, daß Petrarch's Geschmack nicht fest genug und überhaupt zu wenig theoretisch gebildet war, um nicht von Zeit zu Zeit als ästhetischer Instinct fehl zu greifen. Und doch hat wohl dieser ästhetische Instinct, die Naturgabe der alten Griechen, keinen neueren Dichter im Ganzen sicherer geleitet, als den Petrarch.

Nicht so glücklich erhob sich Petrarch über das kleinliche Wohlgefallen an Wort- und Reimspielen, die in der Provenzalpoesie keine Kleinigkeit waren. Der Name seiner Laura giebt ihm durch die Verwandtschaft mit *Laura*, dem Namen des Lorbeers, Anlaß zu unzähligen Witzeleien. Auch zersetzt er diesen Namen zuweilen in die Anfangsbuchstaben eines Sonnets oder in verschiedene Wörter, aus deren ersten Sylben man ihn zusammenbuchstabiren muß [k]). Eben so wenig gleichgültig war er gegen die Sestinenreimerei, kraft deren sechs Reimsylben in sechs sechszeiligen Stanzen und einer Zugabe von drei Zeilen sechs Mal, einige gar sieben Mal, wiederhohlt werden müssen. Es kommen der Sestinen unter Petrarchs Gedichten zu viele vor, als daß man annehmen könnte, er habe sich zu dieser Form nur einige Mal aus Ge-fällig-

einem gewaltigen Sprunge vom Heidenthum in's Reich der christlichen Engel heißt es zuletzt:

Eolo a *Nettuno* e a *Giunone* turbato
Fa sentir, e a noi, come si parte
Il bel viso degli *Angeli* aspettato.

k) In dem Sonette: *Quando io muovo i sospiri* etc. muß man die drei Wörter *Laudando*, *real* und *taci* herauslesen, um aus den drei Anfangssylben den Namen *Laureta*, nach dem französischen Laurette, wie Laura als Französinn hieß, zusammenzusetzen.

fälligkeit gegen sein Zeitalter herabgelassen. Aber selbst diese Spielereien zeichnen sich doch vor allen älteren Gedichten ähnlicher Art durch Reinheit der Diction und durch die rhythmische Grazie aus, in der Petrarch von keinem neueren Dichter übertroffen worden ist.

Wenn man unter Petrarchs Canzonen und Sonetten diejenigen, deren Inhalt Liebe ist, mit den übrigen vergleicht, so sieht man deutlich, daß er ohne die Liebe gewiß nicht der ausgezeichnete Dichter geworden wäre, der er auch aufhörte zu seyn, sobald die schwärmende Leidenschaft in seiner Seele abstarb. In seinen patriotischen Liedern sind die Gedanken natürlich; der Ausdruck ist rein; zuweilen selbst energisch; aber es fehlt ihnen der Geist der wahren Poesie. Sie sind mit aller ihrer wohllautenden Correctheit nicht viel mehr als oratorische, elegant versificirte Prose [1]). Aber wo aus Petrarch die Liebe spricht und

1) Man lese z. B. die Canzone: *O aspettata in ciel beata e bella* etc. eine Art von Ode, in der der Dichter zum Kriege gegen die Türken ermuntert. Oder die Canzone: *Spirto gentil* etc. die man für eine Art von lyrischem Sendschreiben an den Freiheitsschwärmer Rienzi hält. Mehr Begeisterung spricht aus der Canzone: *Italia mia* etc. Das schmerzliche Gefühl, sein schönes Vaterland so zerrissen und mishandelt zu sehen, giebt da dem klagenden Patriotismus des Dichters, den nur das Schöne begeistern konnte, eine poetischere Farbe.

Voi, cui fortuna in mano ha posto il freno
Delle belle contrade,
Di che nulla pietà par che vi stringa,
Che fan qui tante pellegrine spade?

ruft er den Fürsten und Heerführern der politisch unheilbaren Italiener zu.

und wo nicht die poetische Beharrlichkeit in dieser Empfindung den Dichter, der dreissig Jahre dasselbe Thema variirte, zum Tändler oder zum reimenden Prosaisten macht, da vereinigt sich mit der zärtesten Grazie und einer idealischen Simplicität der Form eine solche Wahrheit des Ausdrucks, daß man sagen darf: Hier ist musterhafte Unnachahmlichkeit.

Je aufmerksamer man sich dem Reize dieser Empfindungsgemählde hingiebt, desto mehr innere Mannigfaltigkeit entdeckt man in ihnen, und desto mehr Uebereinstimmung zwischen dem Ausdruck und der rhythmischen Form. Steigt das Gefühl bis zur leidenschaftlichen Heftigkeit, so wird auch die Sprache härter und rauher. Sie wird zur lieblichsten Melodie, die je aus Worten ohne Gesang ertönt ist, wenn sich der dichtende Geist ohne Ungestüm in süßen Schwärmereien und elegischen Klagen verliert [m]). In dies

m) Die Sprache in dem Sonette:
Piovonmi amare lagrime dal viso
Con un vento angoscioso di sospiri,
Quando in voi adivien che gli occhi giri
Per cui sola dal mondo in son diviso etc.
oder in folgenden:
Passer mai solitario in alcun tetto
Non fù, quant'io, nè fera in alcun bosco;
Ch'io non veggio il bel viso, e non conosco
Atro Sol, nè quest'occhi han altro diletto. etc.
vergleiche man mit der in dem Sonette:
In qual parte del ciel, in qual idea
Era l'esempio, onde natura tolse
Quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
Mostrar quaggiù, quanto lassù potea? etc.
oder in der mit Recht bewunderten Canzone:
Chiare, fresche e dolce acque,
Ove le belle membra
Pose colei, che sola a me par Donna etc.

diesen sanfteren Sonetten und Canzonen kommen auch die lieblichsten Beschreibungen vor, durch die, ganz im Geiste der wahren Poesie, nicht die Bestandtheile des beschriebenen Gegenstandes ängstlich aufgezählt, sondern nur diejenigen Partien und Umstände, die das ästhetische Interesse bestimmen, vor den andern so hervorgehoben werden, wie die Phantasie sie zu sehen verlangt, um sich ihren Gegenstand, so gut sie es vermag, selbst zu bilden [n]). Den höchsten Schwung aber nimmt Petrarchs Poesie, wenn sie zuerst ihren Gegenstand ekstatisch über alles Irrdische hinausrückt und ihn dann leidenschaftlich fest hält, um über seinen Reizen zu schwärmen. Diese kühne und hinreissende Mischung von Ekstase, Ungestüm der Leidenschaft und lieblicher Schwärmerei zeichnet besonders die von den Italienern sogenannten Schwester-Canzonen (canzoni sorelle) aus, in denen Laura's Augen das Thema sind. Nicht leicht möchten sich in einer andern Sprache diesen ähnliche Gedichte auffinden las-

n) Dahin gehört die unübertreffliche Beschreibung in der Canzone: *Chiare, freche e dolci acque* etc.

Da be' rami scendea,
Dolce nella memoria,
Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;
Ed ella si sedea
Umile in tanta gloria,
Coverta già del amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
Qual sulle treccie bionde,
Ch' oro forbito e perle
Eran quel di a vederle,
Qual si posava in terra à qual sull' onde.
Qual con un vago errore
Girando parea dir: Qui regna Amore.

lassen o). Aus eben diesen Canzonen leuchtet auch die dem Petrarch eigne Verschmelzung der Liebe mit moralischem Enthusiasmus hervor. Bei den Provenzalen muß man so etwas, wenigstens in dieser Reinheit, nicht suchen. Aus Laura's Augen strahlt dem Dichter "das Licht, das zum Himmel führt. Das ist der Anblick, der ihn zum Guten erweckt und zum rühmlichen Ziele treibt. Der allein entfernt ihn von der unwürdigen Menge" p).

Wer,

o) Des ungemessenen Lobes, das die Italiener diesen Schwester-Canzonen ertheilen, sind indessen nur die beiden ersten würdig. Die dritte ist nur ein matter Nachtrag. Das Thema war erschöpft. Was der ersten sogleich mit der ersten Zeile einen ganz eigenen Ton giebt, ist, nach der ruhig scheinenden Betrachtung der Kürze des menschlichen Lebens, der unerwartete Sprung von dieser Betrachtung zur Leidenschaft.

Perchè la vita è breve,
E l'ingegno paventa all'altà impresa,
Nè di lui, nè di lei molto mi fido,
Ma spero, che sia intesa
Là, dove io bramo, e là, dov' esser deve
La doglia mia, la qual tacendo io grido;
Occhi leggiadri, dov' Amor fà nido,
A voi rivolgo il mio debile stile.

Dann folgt ein meisterhaftes Crescendo der Leidenschaft bis zu der Stelle:

O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,
Quante volte m' udiste chiamar morte!

Und unvermerkt senkt sich der Ton wieder zur süßen Melancholie:

Dico, ch' ad ora ad ora
(Vestra mercede) io sento in mezzo l'alma
Una dolcezza inusitata e nuova,
La qual ogni altra salma
Di nojosi pensier disgombra allora,
Sicche di mille un sol vi si ritrova,

p) Es ist die zweite unter den drei canzoni sorelle, die sich so anfängt:

Gen-

Wer, nach solchen Stellen, noch an die Arbeit gehen mag, die Provenzaldichter zu durchblättern, um Gedanken aufzufinden, die, wie der Abbé de Sade meint, Petrarch von den Provenzalen entlehnt haben soll, der möchte für seine kleinliche Mühe nicht sonderlich belohnt werden. Mangel an dem, was eigentlich Gedanke zu heissen verdient, macht überhaupt die Provenzalgedichte so bald ermüdend. Vielleicht hat die Erinnerung dem Petrarch einige Phrasen und Wendungen älterer Dichter ohne sein Wissen zugeführt. Aber er steht zu hoch über ihnen allen, ausgenommen den einzigen Dante, als daß eine rechtliche Kritik sich erlauben dürfte, ihm als Armuth des Geistes anzurechnen, was unwesentliche Erinnerung war.

* * *

Die zweite Abtheilung von Petrarchs italienischen Gedichten nehmen seine Triumphe ein. Sie sind nicht die Triumphe des Geistes ihres Verfassers. Weder ihre Form, noch ihr Inhalt hatten die Poesie weiter gebracht; aber sie haben doch, ungeachtet aller ihrer Fehler, durch manches neue Blatt den Dichterkranz Petrarchs noch verschönert.

Petrarch scheint in seinen reiferen Jahren, als die Poesie in seiner Nationalsprache übrigens wenig Reiz

Gentil mia Donna, i'veggio
 Nel muover de' vostri occhi il dolce lume,
 Che mi mostra la via ch'al Ciel conduce.

— — — — — —

Quest'è la vista ch'a ben far m'induce;
E che mi scorge al glorioso fine;
Questa sola dal vulgo m'allontana.

Reiz mehr für ihn hatte, der toscanischen Muse durch ein allegorisch moralisches Gedicht eine Art von Versöhnungsopfer haben bringen zu wollen. Ein eben so unphilosophischer als unpoetischer Einfall veranlaßte dann die Triumphe. Das Gedicht, das übrigens von keinem sehr großen Umfange ist, hat sechs Abtheilungen, den Triumph der Liebe, den Triumph der Keuschheit, den Triumph des Todes, den Triumph des Nachruhms, den Triumph der Zeit, und endlich den Triumph der Gottheit. Die ersten dieser Abtheilungen bestehen wieder aus mehreren Capiteln (capitoli). Das Sylbenmaß ist die Reimkette oder *terze rime*. Der Inhalt des Ganzen ist eine Vision.

Um die Jahrszeit, welche "die Seufzer des Dichters durch das Andenken des Tages erneuert, der der Anfang seiner Leiden war" q); schlummert er im Schatten auf Rasen ein. Amor erscheint ihm im Traume wie ein römischer Triumphator, von vier weissen Pferden gezogen, auf einem feurigen Wagen; und hinter dem Wagen folgen als Ueberwundene Götter und Göttinnen und die berühmtesten Männer und Frauen der alten und neuen Zeit. Unter diesen ruft der Dichter, seltsam genug in seiner Wahl, den mauritanischen König Massinissa hervor, der ihm über die übrigen Personen von Amors dienstbarem Gefolge die nöthige Auskunft geben muß. Massinissa macht sehr gefällig den Cicerone, erzählt aber vor allen Dingen seine eigene Geschichte nach dem Livius. Petrarch läßt sich

q) Nel tempo che rinnova i miei sospiri
Per la dolce memoria di quel giorno.
Che fù principio a si lunghi martiri &c.
ist der liebliche Anfang des Gedichts.

sich darauf auch mit andern Großen in's Wort, zum Beyspiel mit dem syrischen Könige Seleukus. Den Beschluß dieses Triumphzuges machen die Dichter, deren eine ziemlich lange Reihe ist. Der Zug geht vorüber in's Reich der Venus. Eine neue Erscheinung folgt. Die Keuschheit triumphirt über den Amor. Die allegorische Person, die hier die Keuschheit vorstellt, soll zugleich auch Laura seyn. Der ganze Gesang ist ein wenig verworren und der trockenste unter allen. Das Bild der Keuschheit hat, wie es scheint, gar kein poetisches Colorit annehmen wollen. Es fehlte ihm auch ein mythologisches Vorbild. Ueber die Keuschheit triumphirt nun weiter der Tod. Auch hier ist die allegorische Darstellung etwas dürftig, aber doch lebendiger und schöner als in dem vorigen Gesange. Der Tod tritt weder als nordischer Knochenmann, noch als griechischer Genius mit gesenkter Fackel auf. Die allegorische Person, die ihn bedeutet, ist, wie es das italienische *La* Morte mit sich bringt, weiblichen Geschlechts, in schwarzem Gewande. So besiegt sie, aber ohne den Dichter zu einer ausführlichen Beschreibung des Kampfes zu verleiten, die keusche Schaar, die unter Laura's Fahne militärisch aufzog. Statt der allegorischen Beschreibungen, die doch kümmerlich ausgefallen seyn würden, füllt Petrarch diese Capitel mit den elegischen Erinnerungen seines Herzens aus. Der Tod seiner Laura macht ihn alle phantastischen Fictionen vergessen. Er sieht sie noch einmal auf ihrem Sterbebette. Darauf erscheint ihm, in einer besondern Vision, ihr Geist, versichert ihn, daß sie ihn immer liebe und daß er ihr bald in das schönere Leben folgen werde. Das Gespräch zwischen ihr und ihrem Dichter ist der letzte poetische Hauch einer Liebe, die in Petrarchs See-

le vermuthlich bald nachher erlosch. Man kann dieses zweite Capitel des Triumphs des Todes als ein Gedicht für sich ansehen; und es verdient unter Petrarchs Compositionen eine der ersten Stellen. Ueber den Tod triumphirt dann in dem folgenden Gesange der Nachruhm, und zuletzt Gott selbst über Alles.

Es bedarf keines Zusatzes, zu beweisen, daß diese Triumphe als ein Ganzes eine widersinnige Erfindung sind. Ohne Petrarchs Ruhm zu verkleinern, darf man behaupten, daß er der Idee eines allegorischen Gedichts nicht mächtig war. Schon die Ordnung, in der die Triumphe auf einander folgen, fällt ins Lächerliche, besonders beim Triumphe des Todes über die Keuschheit, ob man gleich auch da wohl sieht, welchen richtigen Gedanken Petrarch ausführen wollte. Auch trägt das Ganze unverkennbare Spuren der Nachahmung. Es sollte ein kleines Seitenstück zu Dante's göttlicher Comödie werden. Selbst die eigne Manier Dante's in seinen Vergleichungen ist nachgeahmt r).

Aber einzelne Stellen in diesem verunglückten Ganzen sind des Namens ihres Verfassers werth. Sie gehören zu den schönsten Documenten der petrarchischen Dichtung. Dergleichen sind vorzüglich die elegischen Stellen, z. B. die Schilderung des Seelenzustandes eines Liebenden, zum Beschlusse des dritten Capitels des

r) Das dritte Capitel des Triumphs der Liebe fängt an:
Era si pieno il cor di maraviglie,
Ch'io stava come l'uom che non può dire,
E tace, e guarda pur ch'altri 'l consiglie;
Quando l'amico mio; Che fai? che mire?
Ist das nicht Dante in jeder Zeile?

des Triumphs der Liebe s); im vierten Capitel desselben Triumphs die Bemerkung über das Absterben der Liebe selbst in dem Herzen des Dichters t); eine ähnliche Bemerkung über die Schmerzen der Liebe in dem vortrefflichen zweiten Capitel des Triumphs des Todes u); und so mehrere Stellen. Unter den eingewebten Beschreibungen ist ohne Zweifel die reizendste das Gemälde des Todes der Laura, wie sie starb "gleich einem sanften und klaren Lichte, dem unvermerkt die Nahrung entschwindet; nicht bleich, sondern weisser als der Schnee, der sich, von keinem Winde bewegt, in

s) Besonders von der Zeile an: Da qual tempo ebbi gli occhi umidi e bassi. Schade daß sich zuletzt die Poesie ein wenig in Declamation verliert,

Or so, come da se il cor si disgiunge,
E come sa far pace, guerra e tregua,
E coprir suo dolor, quand' altri 'l punge.
So, com' in un punto si dilegua
E poi si sparge per le guancie il sangue,
Se paura o vergogna avvien che segua etc.

Dieses *So* etc. wird nachher noch sieben Mal wiederhohlt. Aber die Hauptzüge des Gemäldes sind eben so schön, als wahr und warm gezeichnet.

t) O fugace dolcezza, o viver lasso,
Chi mi ti tolse si tosto dinanzi,
Senza 'l qual non sapea mover un passo?
Dove se or, che meco eri pur dianzi?
Ben è 'l viver mortal, che si n' aggrada,
Sogno d' infermi e fola di Romanzi.
Trionfo d' Amore, cap. IV.

u) O misero colui che i giorni conta,
E pargli l' un mill' anni, e indarno vive,
E seco in terra mai non si raffronta,
E cerca 'l mar e tutte le sue rive.
E sempre un stile, ovunque e' fosse, tenne,
Sol di lei pensa, o di lei parla, o scrive.
Trionfo della Morte, cap. II.

L 5

in stillen Flocken am schönen Hügel lagert." Da erschien, "was die Thoren Sterben nennen, auf ihrem Auge wie ein süßer Schlummer. Der Tod war schön auf ihrem schönen Antlitz" x). Wer denkt nach solchen Stellen noch an Fehler des Ganzen? Durch wahren Reiz der Allegorie zeichnet sich am meisten die Beschreibung des Gefolges des triumphirenden Amors aus z).

Boccaz.

Italien hatte nun eine Poesie, die es als musterhaft in ihrer Art der Nachwelt überliefern konnte; und um dieselbe Zeit gab auch ein dichterischer Kopf, dem es mit der Poesie nicht recht glücken wolte, der ästhetischen Prose eine Form, die wenigstens bei den Italienern noch jetzt für classisch gilt. Sein Ruhm im Auslande leuchtet schon daraus hervor, daß andre Natio

x) A guisa d'un soave e chiaro lume,
Cui nutrimento a poco a poco manca.
Pallida no, ma più che neve bianca,
Che senza vento in un bel collo fiocchi,
Parea posar, come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
Sendo lo spirto gia da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gli schiocchi.
Morte bella parea nel suo bel viso.

z) Errori, sagni ed immagini smorte
Eran d'intorno al arco trionfale;
E falsi opinioni in su le porte;
E lubrico sperar su per le scale,
E dannoso guadagno, e util danno,
E gradi ove più scende, che più sale, etc.
Trionfo d'Amore, cap. IV.
Von dieser Stelle an aber gehen die fortgesetzten Antithesen in's Spielende über.

tionen seinen Namen ihren Sprachen assimilirt haben. Auch im Deutschen wird Boccaccio gewöhnlich Boccaz genannt.

Giovanni Boccaccio von Certaldo, wurde geboren entweder zu Florenz selbst, oder zu Paris, im Jahr 1313. Die beliebteste Meinung macht ihn zu einem gebornen Pariser. Den Beinamen de Certaldo erhielt er von dem florentinischen Schlosse dieses Namens, wo seine Vorfahren ansässig gewesen zu seyn scheinen. Sein Vater, ein florentinischer Bürger, hielt sich in Handelsgeschäften zu Paris auf. Auch der Sohn war zum Kaufmannsstande bestimmt. Nach mehreren Zeugnissen erhielt der junge Boccaccio eine liberale Erziehung zu Florenz, bis er genöthigt wurde, über Handelsgeschäften seine Studien lange Zeit zu vergessen. In eben diesen Geschäften mußte er häufige Reisen machen. So lebte er als Kaufmann bis in sein acht und zwanzigstes Jahr.

Lehrreicher würde die Geschichte des Boccaz seyn, wenn wir nur einige bestimmtere Nachrichten von seinem Aufenthalte in Frankreich und von der Lectüre hätten, der er als Kaufmann wenigstens einige Nebenstunden gewidmet haben mag. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß er während dieser Zeit genaue Bekanntschaft mit den französischen Fabliaux und Ritter-Romanen gemacht hat. In der ganzen Entwickelung seines Geistes zeigt sich der Einfluß einer Lectüre dieser Art. Aber seine Biographen schweigen davon, wie er selbst. Sie versetzen ihn auf ein Mal in seinem acht und zwanzigsten Jahre nach Neapel, wo sich die Revolution in ihm ereignete, die ihn zum Gelehrten und Schriftsteller machte.

Boccaz, so sagt man, begab sich eines Tages, der Handelsgeschäfte längst überdrüssig, zu dem bekannten Monument in Neapel, das man dort noch jetzt für das Grabmal Virgils hält. Bei diesem Grabmale brach sein lange unterdrückter Hang zu literarischer Thätigkeit und sein Widerwille gegen den Stand, den er zu ergreifen genöthigt gewesen war, mit der Flamme des Enthusiasmus hervor. Er erklärte seinem Vater entschlossen, daß er nicht länger Kaufmann bleiben wolle. Dem acht und zwanzigjährigen jungen Manne mußte wohl sein Wille gelassen werden. Aus Gefälligkeit gegen seinen Vater, der zuletzt nur wünschte, daß sein studierlustiger Sohn doch wenigstens ein Brodstudium treiben möchte, fing er an, sich unter andern auch auf das canonische Recht zu legen oder, wie er selbst in der Folge darüber dachte, einen guten Theil seiner Bestimmung zu verlieren a). Zum Dichter hielt er sich nun unwidersprechlich bestimmt. Um sich in dieser Ueberzeugung vor seinem Gewissen und vor der Welt zu rechtfertigen, bewies er sich und Andern, daß ein wohlgesinnter Mann auch als Dichter sehr nützlich seyn könne und daß Jeder, wer so viel nützen will, als er kann, sich nur dem Geschäfte widmen müsse, zu dem die Natur, nicht Zwang und Vorurtheil, ihn führt. Es lag ihm sehr daran, den Werth

a) Authentische Nachrichten von der Geistesgeschichte des Boccaz finden sich, wo man sie nicht suchen solte, in seinem Buche *De genealogia Deorum* Lib. XV. cap. 10. Da spricht er unter andern sein Urtheil über das canonische Brodstudium aus. Dum, sagt er, in *lucrosas artes* primo, deinde in *lucrosam facultatem* ingenium flectere conabar meum, factum est, ut nec negociator sim, nec evaderem canonista, et perdere poëtam essem conspicuus.

Werth der Poesie recht deutlich auseinander zu setzen [b]). Seinen Dichterberuf bewies er auch durch die frühe Aeusserung seiner Dichtungsgabe. Denn schon in seinem siebenten Jahre hatte er, wie er sagt, diese Gabe mächtig in sich gefühlt, ob sie gleich erst spät entwickelt wurde. Und als er ihr zu folgen sich entschloß, machte er richtige Verse, ohne etwas von Prosodie zu wissen [c]).

Mit dem Ernst und Eifer, wie man an ein Berufsgeschäft geht, ging nun Boccaz an die Studien, durch die er sich zum Dichter bilden wollte. Denn davon überzeugte er sich bald, daß er sich durch Studien bilden müßte. Das Alter der ersten Schwärmerei

b) Das ganze vierzehnte Buch seines Werks *De genealogia Deorum* ist eine Apologie der Poesie, namentlich zuerst gegen die Ignoranten (contra ignaros), dann gegen die Juristen (mit dem Beisatze: *paucis de paupertate laudibus immistis*), dann gegen die der Poesie vorzüglich abgeneigten Mönche und Magister. Diese letzten müssen seine Geduld ermüdet haben; denn er ruft aus: O bone Deus, sis tam indiscretis, tam inconsideratis clamoribus obvius et horum dementium obsiste furori! — Die herzliche Musenliebe, mit der das ganze Buch geschrieben ist, machen es zu einer psychologischen und literarischen Merkwürdigkeit.

c) Auch dieses erzählt er in der *Genealogia Deorum*, im funfzehnten Buche. Satis memor sum, sagt er (c. 10), nondum ad septimum aetatis annum deveneram, necdum fictiones videram, nondum doctores aliquos audiveram, vix prima litterarum elementa cognoveram, et ecce! ipsa impellente natura *fingendi desiderium* affuit, et si nullius essent momenti, tamen aliquas fictiones edidi. — — Et mirabile dictu, cum nondum novissem, quibus seu quot pedibus carmen incederet, — quod nondum sum, poeta fere ab omnibus notis vocatus fui.

rei und des jugendlichen Selbstgefühls war für ihn schon vorüber. Die Liebe hatte nicht aus ihm gesungen, wie aus Dante und Petrarch. Er behandelte die Poesie mehr als eine Wissenschaft. Er fand, daß er, um ein Dichter nach seiner Idee zu werden, vor allen Dingen zuerst ein Gelehrter seyn müsse. Was einem Dichter zu wissen nöthig, das zu studiren, war sein ernstliches Vorhaben. Der ästhetische Werth der alten Litteratur mußte ihn um so mehr interessiren, da gerade damals diese Litteratur aus den Klosterbibliotheken wieder hervordrang und besonders durch Petrarchs Enthusiasmus gehoben wurde. Mit der lateinischen Sprache scheint Boccaz schon von seiner ersten Erziehung an nicht ganz unbekannt gewesen zu seyn. Jetzt legte er sich mit Eifer auf sie. Selbst im Griechischen nahm er Unterricht bei dem damals berühmten Leontius Pilatus[d]), der auch Petrarchs Lehrer in dieser Sprache wurde. Aber Boccaz trieb alle diese Studien mehr geschäftsmäßig, als Petrarch. Nicht zufrieden, durch den Geist der alten Litteratur den seinigen praktisch zu bilden, hielt er für nöthig, die Materialien der alten Poesie mühsam in einem mythologischen Werke zusammenzutragen. So entstand sein lateinisch geschriebenes Buch von der Genealogie der Götter. Auch mit diesem Buche glaubte er noch nicht Alles gesammelt zu haben, was man, seiner Meynung nach, von alter Mythologie und Geschichte wissen müßte, um ein Dichter zu seyn, und um Dichter zu verstehen. Er sammelte nun noch als Nachtrag zu seiner Götterlehre Notizen aus der alten Geographie und gab ihnen die Form

d) Man vergleiche Heeren's Gesch. des Studiums der classischen Litteratur. I. B. S. 284.

Form eines Wörterbuchs [e]). Endlich fügte er noch ein historisches Werk von berühmten Männern und Frauen hinzu [f]).

So mühsam ging der Mann, dem die italienische Prose zum ersten Male den Reiz der Leichtigkeit verdanken solte, den Weg der Gelehrsamkeit, um sicher zu seyn, daß er das Ziel der Dichtkunst nicht verfehle. Besonders lehrreich würde deßwegen ein chronologisches Verzeichniß seiner sämtlichen Schriften seyn. Wir könnten dann sehen, wie die Gelehrsamkeit, der Boccaz mit so vielem Fleisse oblag, seine Dichtungsgabe und seinen Geschmack entwickelt oder aufgehalten hätte. Aber an einem solchen Verzeichnisse fehlt es uns ganz und gar. Wir wissen nicht einmal genau, in welcher Ordnung Boccazens italienische Schriften auf einander folgen, noch weniger, wie sich diese chronologisch zu den lateinischen verhalten.

Um dieselbe Zeit, als Boccaz in einer Stunde des Enthusiasmus zu Neapel dem Kaufmannsstande ent-

e) Der Titel ist weitläuftig genug. Er lautet: *De montibus, sylvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, de nominibus maris liber.* Sonst verstand Boccaz besser die Kunst, seinen Büchern einen kurzen Titel zu geben. Und so unbedeutend diese Kunst scheinen mag, so genau hängt sie mit dem Geschmack zusammen. Man könnte beinahe eine Geschichte des Geschmacks nach der Geschichte der Büchertitel schreiben.

f) Eine der ältesten und kostbarsten Ausgaben von diesem Werke *De casibus virorum illustrium*, und *de claris mulieribus* besitzt die königl. Universitätsbibliothek zu Göttingen. Diese Ausgabe ist ohne Druckort und Jahrzahl, aber mit Mönchscharakteren gedruckt und durch eine nachhelfende Feder mit blauen und rothen Zügen im Mönchsgeschmack verschönert.

entsagte, soll sich auch die mysteriöse Liebe zwischen ihm und seiner Fiammetta entsponnen haben. Aber auf der Geschichte dieser Liebe liegt ein Dunkel, das noch keiner von den Geschichtforschern und Kritikern, denen daran gelegen war, zu zerstreuen vermocht hat. Was Boccaz selbst davon erwähnt, ist so unbestimmt, daß man nicht weiß, wie viel man davon für romantische Erfindung und wie viel für Wahrheit halten soll. Nach der gewöhnlichen Sage war die problematische Fiammetta eine natürliche Tochter des Königs Robert von Neapel. Wer sie aber auch gewesen seyn mag; für die Geschichte der Poesie und Beredsamkeit ist sie keine so viel bedeutende Person geworden, wie Dante's Beatrice und Petrarchs Laura. Sie konnte es schon deßwegen nicht werden, weil Boccaz sie nie zum unmittelbaren Gegenstande seiner Poesie machte, ausser etwa in Sonetten und Canzonen, die niemand mehr lies't. Zur erzählenden Dichtung berufen, huldigte er auch seiner Fiammetta durch Erzählungen in Versen und in Prose, aber größtentheils nur in Dedicationen und Vorreden, die beweisen, daß er Manches vorzüglich deßwegen schrieb, damit sie es lesen möchte. Den Helden und Heldinnen seiner Erzählungen legte er dann auch, wo er es schicklich fand, seine eignen Empfindungen in den Mund. Aber diese Huldigung war noch immer keine dichterische Vergötterung. Fiammetta lebt in Boccazens Dichtungen weder namentlich, noch unverkennbar. Indessen bleibt es merkwürdig, daß zum dritten Mal die Liebe es war, was aus den dritten unter den Restauratoren der Poesie und Beredsamkeit wenigstens mitbegeisterte. Daß es mit seiner Leidenschaft voller Ernst war, läßt sich nicht bezweifeln. Am deutlichsten theilt er sich darüber in der Vorrede zu dem Gedichte Philostra-

stratus (*il Filostrato*) mit. Da erzählt er in einer kindlich herzlichen Sprache, die die Wahrheit des innigsten Gefühls hinlänglich verbürgt, wie ihn die Trennung von seiner Fiammetta veranlaßt habe, in dem Gedichte Philostratus einen Theil seiner Schmerzen niederzulegen [g]). Wie sehr es ihm aber auch mit Leidenschaften von roherer Art in seinen Empfindungen für andre Damen voller Ernst seyn konnte, beweiset das Buch Corbaccio, das mit dem Geständnisse seiner Verirrungen fast nichts als Invecti-

g) Boccaz gesteht in dieser an seine Fiammetta gerichteten Vorrede, daß er gewissermaßen von seiner Kindheit an bis damals in der Dienstbarkeit Amors (in servigio d'Amore) gestanden sei. Er berichtet, daß er bei Disputationen über Angelegenheiten der Liebe mehrere Mal die Frage verhandelt habe: welches von drei Dingen ein brennender Liebhaber wählen soll, der nur unter diesen drei Dingen zu wählen hat, entweder seine Geliebte zuweilen sehen, oder zuweilen sich über sie unterhalten, oder allein in süßen Phantasien an sie denken? Sonst hatte er, wie er sagt, aus guten Gründen den Vorzug der süßen Phantasien verfochten. Aber seit der Trennung von der geliebten Fiammetta habe er seinen gewaltigen Irrthum begriffen. O stolto giudizio! ruft er aus. O sciocca imaginazione! O vano argomento! Quanto dal vero eravate lontane! Dann folgt die Beschreibung seines trostlosen Zustandes nach Fiammetta's Abreise von Neapel. Dico adunque, così Iddio faccia, che l'aspetto del vostro bel viso gl'occhj miei riponga nella perduta pace, che, poscia che io seppi, che voi, di qui partita, eravate in parte andata, dove niuna onesta cagione di vedervi mi dovea mai poter menare, così quella luce de' vostri begli occhj ripassando nella mente, ha di tante e sì amare lagrime bagnata la faccia mia e il dolente seno riempiuto, che è stata mirabil cosa, donde tanta umidità sia venuta. —

vectiven gegen die Schöne, die ihn zurückgesetzt hatte, und gegen ihr ganzes Geschlecht enthält [h]).

Da wir nicht genau wissen, in welcher chronologischen Ordnung Boccaz'ens Schriften auf einander folgen, so fehlen uns auch die nöthigen Data, zu erzählen, durch welche Ummwege er zuletzt das Ziel seiner litterarischen Bestimmung fand. Es ist ungewiß, ob er von selbst einsah, daß er mit allem seinem Enthusiasmus für den Dichterberuf, doch kein Dichter im eigentlichen Sinne war, oder ob die Kälte, mit der seine metrischen Compositionen aufgenommen wurden, ihn bewog, mit desto mehr Fleiß die romantische Prose zu cultiviren, die ihm besser, als seine Verse gelang.

Sobald Boccaz als Gelehrter und Dichter sich einen Namen zu erwerben mit Glück gestrebt hatte, fehlte es ihm auch nicht an Ermunterung von aussen. Er gewann die Freundschaft Petrarchs. Petrarch und

h) Er schrieb dieses Buch, um sich eine Leidenschaft aus dem Sinne zu schlagen, die er selbst ehrlich genug amore *carnale* nennt. Zugleich wollte er sich an der Schöne rächen, die ihm so übel mitgespielt hatte. Mit welcher tobenden Heftigkeit ihn seine Leidenschaft plagte, als er sich zurück gesetzt sah, erzählt er selbst. Da sdegno sospinto, sagt er, dopo molti sospiri e rammarichij, amaramente cominciai non a lagrimare solamente, ma a piangere, et in tanto d'afflizione transcórsi, ora *della mia bestialità dolendo mi*, ora della crudeltà transcurata di colei, che uno dolore sopra un altro col pensiero agugnendo, *la morte — con sommo desiderio cominciai a chiamare*, e dopo molto averla chiamata, conoscendo io, che essa, più che altra cosa crudele, più fugge ché più de la desidera, meco *imaginai di costrignerla a trarmi del mondo. Il Corbaccio*, zu Anfang.

und er wurden in ihrem Enthusiasmus für liberale Geistescultur, besonders für das Studium der Alten, Ein Herz und Eine Seele. Die florentinische Regierung wurde durch den literarischen Ruhm ihres Mitbürgers bewogen, auch ein politisches Zutrauen zu ihm zu fassen. Denn damals fiel noch keiner Regierung ein, den Gelehrten und Dichter für untauglich zu Staatsgeschäften zu halten. Boccaz wurde von der florentinischen Republik mehr als Ein Mal mit Gesandschaftsposten beehrt. Die italienischen Litteratoren, die dergleichen kleine Begebenheiten sehr wichtig finden, haben auch über alle diese Ambassaden die sorgfältigsten Untersuchungen angestellt [i]).

Uebrigens ist Boccaz'ens Lebensgeschichte durch ihre besondere Begebenheiten nicht weiter merkwürdig für den Geschichtschreiber der italienischen Redekunst. Daß Boccaz der erste war, der in Florenz die neue und in ihrer Art einzige Lehrerstelle bekleidete, die die Regierung zur Erklärung der göttlichen Comödie des Dante gestiftet hatte, haben wir schon oben erzählt. Er starb zu Certaldo, dem Wohnsitz seiner Vorfahren, im Jahr 1375, also ein Jahr nach seinem Freunde Petrarch.

* * *

Den Antheil, den Boccaz'ens Geist an der Bildung des litterarischen Geschmacks seiner Zeitgenossen und der Nachwelt hat, entdeckt man leichter, wenn man seine metrischen Compositionen oder eigentlichen Gedichte von seinen Dichtungen in romantischer Prose absondert.

Den

i) Man sehe nach bei *Tiraboschi* l. c. Tom. V. p. 443. sq.

Den versificirenden Dichter Boccaz hat die Nachwelt, nicht ohne Grund, beinahe vergessen. Mehrere seiner gedruckten Gedichte gehören zu den litterarischen Seltenheiten. Wer weiß, wie manches selbst jetzt noch unter den Handschriften einer Bibliothek vergraben liegt! Möchte aber in Boccaz'ens Gedichten auch noch weniger wahre Poesie seyn; sie sind doch unsrer Aufmerksamkeit schon dadurch werth, daß sie großen Theils die ersten in ihrer Art sind.

Zu den unbedeutendsten Compositionen des Boccaz möchten wohl seine lyrischen Gedichte gehören. Sonette und Canzonen machte damals in Italien Jedermann, wer Verse machen konnte. Boccaz hatte wenig Sinn für lyrische Begeisterung. Die metrische Melodie, die besonders das Sonett auszeichnen soll, konnte er, wenn gleich vielleicht empfinden, doch mit seinem Talent nicht erreichen. Man begreift kaum, wie ein Zeitgenosse und Freund Petrarchs mit so undichterischen und klanglosen Sonetten, wie man deren einige von Boccaz hat, auch nur hervortreten konnte [k]).

Aber

k) Man nehme z. B. folgendes, das Crescimbeni in seiner Storia etc. Tom. III. p. 188. aus einem Mspt. der vaticanischen Bibliothek unverändert mit der alten Orthographie hat abdrucken lassen, durch die es dann freilich auch für das Auge ein barbarisches Ansehen erhält.

Se Amor, li chiu costumi già moltanni
 Cho sospiri infiniti provati hai,
 Te or più grave challusato adsai,
Perchè seguendol te medesmo inganni,
Credendo tovrar pacie fra gli affanni,
 Perchè da lui non ti scopresti omai,
 Perchè nol fuggi, e forse anchora avrai

Libe-

Aber zu epischen Compositionen hatte dieser erzählungslustige Geist schon mehr Talent. Er ist der erste, der es auf ein eigentliches Heldengedicht in italienischer Sprache anlegte. Seine Versuche verunglückten schon im Zuschnitte. Aber die metrische Form, die er zu dieser Art von Gedichten wählte, wurde das Vorbild aller künftigen Epopöen der Italiener. Die Stanzen in *Ottava rima* gewannen durch Boccaz, der sie, wo nicht erfand, doch zur poetischen Erzählung zuerst benutzte, dieselbe Autorität, wie im alten Griechenland der Hexameter, dessen Erfinder wir auch nicht mehr namentlich kennen. Wie wär' es auch möglich, für die Erzählung in neueren Sprachen, die auf den griechischen Rhythmus Verzicht thun müssen und doch einer metrischen Schönheit fähig sind, ein natürlich regelmäßigeres, leichter fortschreitendes und gefälliger in sich selbst wiederkehrendes Sylben- und Reimverhältniß zu erfinden, als die Stanzen in *Ottava rima*?

Für die älteste Epopöe der Italiener erklären die sorgfältigsten Litteratoren Boccaz'ens Theseide. Sie scheint auch das erste Gedicht zu seyn, mit dem sich ihr Verfasser in diesem Styl versuchte. Schon seine Zeitgenossen aber waren durch diesen Versuch so wenig befriedigt, daß das ganze Gedicht beinahe eben so

Libero alchun ristoro de tuo danni.
Non sacquista il tempo che si perde
  Per perder tempo, nè mai lagrimare
  Per lagrimar ristotte chom uom vede.
Bastiti che ad amore il tempo verde
  Misero desti, ed ora che imbianchare
  Comiuchi, di te stesso abbi merzede.

so bald vergessen als bekannt wurde. In seiner ursprünglichen Gestalt ist es eine litterarische Seltenheit geworden. Um es nach dem italienischen Geschmacke genießbarer zu bereiten, arbeitete es im sechzehnten Jahrhundert Nicolaus Granucci von Lucca in Prose um. Man braucht es aber auch nur aus dieser Umarbeitung zu kennen, um das Urtheil zu unterschreiben, das das italienische Publicum darüber gefällt hat [l]). Die Theseide ist das Product eines halb gelehrt, halb romantisch gebildeten und verbildeten Geistes, der einen Stoff aus der antiken Fabelwelt episch behandeln wolte, aber nichts weiter zu Stande brachte, als das groteskeste Gemisch von alter und neuer Darstellung und alten und neuen Sitten. Theseide heißt das Gedicht, weil Theseus der vorzüglichste unter den Helden ist, denen der Dichter eine Rolle zugetheilt hat. Amazonide wird es auch zuweilen angeführt, vermuthlich aus Galanterie, der Amazonenkönigin Hippolyta zu Ehren, mit der sich Theseus, nachdem er sie überwunden hatte, wie das Gedicht erzählt, in Athen vermählte [m]). Die Unschicklichkeit beider Titel ist übrigens beinahe dieselbe. Denn die schöne Hippolyta figurirt hier nur als eine Ne-

l) Ein Exemplar der in Prose aufgelöseten Theseide, das vor mir liegt, ist auf blaues Papier gedruckt zu Lucca, 1579. Und schon damals, im Jahr 1579, schrieb der Umarbeiter Granucci: Sendo (quest' opera) stampata in Ferrara 1475, a pena si lasciò vedere in publico, che, quasi aborto, in uno istante uscì da vita.

m) Einige Litteratoren, unter ihnen Jagemann in seinem Magazin der italienischen Litteratur Band I. S. 327. führen die *Amazonide* und die *Teseide* von Boccaz als zwei verschiedene Gedichte an. Ob sie wohl eines von beiden gelesen haben? Oder solte wirklich irgendwo eine besondre Amazonide und eine besondre Theseide von Boccaz zu finden seyn?

Nebenperson; und Theseus selbst ist so wenig der Held des Gedichts, wie die übrigen griechischen Heroen, von denen der gelehrte Boccaz bei dieser Gelegenheit Notizen mitzutheilen sich nicht enthalten konnte. Die Hauptpersonen sind zwei thebanische Jünglinge, die ihr ganzes Daseyn der Erfindung des Dichters verdanken. Der eine heißt Archytas oder Arcita, der andere Palämon. Beide gerathen verwundet in die Gefangenschaft des Theseus in der Schlacht bei Theben, wo der blutige Streit, den der Zwist des Eteokles und Polynices, der Söhne des Oedipus, veranlaßt hat, nach dem Berichte des Dichters, durch einen großen Sieg, den Theseus über den Kreon erfocht, endlich entschieden wurde. Die beiden Gefangenen, deren poetische Wichtigkeit noch immer räthselhaft ist, verlieben sich zu Athen in die schöne Emilia, eine von Boccaz erfundene Schwester der Amazonenkönigin Hippolyta, die nun schon Gemahlin des Theseus und Königin von Athen ist. Der Name Emilia hatte für die Phantasie des Dichters, wie es scheint, so viel Liebliches, daß alle griechischen Namen ihm weichen mußten. Während die schöne Emilia sich die ritterliche Huldigung der beiden jungen Thebaner jungfräulich gefallen läßt, erhält Archytas, der eine von beiden, von Theseus die Freiheit geschenkt, aber unter der Bedingung, sich bei Lebensstrafe in Athen nie wieder erblicken zu lassen. Die Liebe ist stärker in dem Herzen des jungen Mannes, als die Furcht vor dem Tode. Verkleidet und unter einem andern Namen schleicht er sich wieder in Athen und nimmt Dienste beim König Theseus, ohne von Jemand erkannt zu werden, außer von seiner geliebten Emilia. Diese verräth ihn nicht. Aber als er eines Tages in einem Wäldchen bei Athen in der Mittagshitze unter

einer Fichte hingestreckt den Winden die Leiden seines Herzens klagt, wird seine Gegenwart an seinen Landsmann und Nebenbuhler Palámon verrathen. Palámon, der noch immer Gefangener ist, entspringt, von Eifersucht getrieben, des Nachts aus dem Gefängnisse. Er sucht den Archytas auf. Er findet ihn wieder unter der Fichte. Beide unterhalten sich mit einander im ritterlichen Gespräch, bis der Tag anbricht. Da greifen sie zu den Waffen. Aber an eben diesem Morgen geht Theseus mit der schönen Emilia auf die Jagd. Die beiden Nebenbuhler werden mitten im Zweikampf von ihm überrascht. Sie müssen die Waffen niederlegen und ihre Geschichte erzählen. Theseus findet sie beide des Todes schuldig, würdigt sie aber doch, weil sie nur aus Liebe fehlten, seiner Gnade unter der Bedingung, wenn sie sich noch ein Mal, jeder an der Spitze von hundert Mann, auf dem Amphitheater zu Athen mit einander schlagen wollen. Dem, der in diesem Kampfe siegen wird, soll dann Emilia selbst zu Theil werden. Der andere soll Emiliens Gefangener bleiben. Nach gehörigen Opfern und Zurüstungen kommt es zu diesem großen Kampfe. Archytas ist Sieger. Aber nachdem er schon gesiegt hat, muß er das Unglück erleben, mit dem Pferde zu stürzen und von dem Thiere, das auf ihn fällt, so zerdrückt zu werden, daß er nach einigen Tagen stirbt. Vor seinem Ende wird er indessen noch mit Emilien feierlich vermählt. Emilia, die nun wenigstens dem Titel nach die Witwe des Archytas ist und anfangs mit ihm sterben wolte, läßt sich denn doch noch am Ende bewegen, dem übriggebliebenen Palámon ihre Hand zu geben; und das Hochzeitsfest, das nun folgt, ist das Ende der epischen Handlung.

Nicht

Nicht weniger seltsam und eben so frostig ist die Composition des Philostratus, des zweiten unter Boccaz'ens epischen Gedichten [n]). Aber die Fabel ist einfacher; die Ausführung ist nicht so mit Mythologie überladen, und man sieht, was der Dichter mit seiner Erfindung eigentlich will. Die Form der Erzählung solte ihm, der alle Empfindungen am liebsten in diese Form faßte, nach seinem Sinn eine Veranlassung geben, die höchsten Freuden und die äussersten Schmerzen der Liebe so dichterisch darzustellen, als er es vermochte; und diese Gemälde solten das Herz seiner Fiammetta rühren, der das Gedicht zugeeignet ist. Er erklärt sich darüber deutlich genug in der Zueignung und in dem Epilog [o]). Keine von allen metrischen und prosaischen Erzählungen des Boccaz hat ein so warmes und vorzüglich durch diese Wärme anzie-hen-

n) Dieses Gedicht ist von neuem wieder durch die Ausgabe nach dem Manuscript, Paris, bei Didot dem ältern, 1789, bekannt geworden. Ob es aber mit den Worten auf dem Titel: *Ora per la prima volta dato in luce* seine Richtigkeit hat, ist eine andre Frage. Man vergl. *Mazzucchelli*, Scrittori d'Italia unter dem Artikel *Boccaccio*, p. 1363. Da führt der fleissige und genaue Graf Mazzucchelli vier alte Ausgaben des Philostratus an, zwei aus dem funfzehnten und zwei aus dem sechzehnten Jahrhundert. Aber er setzt hinzu: Tutte queste edizioni sono rarissime.

o) Dieser Epilog fängt an:

Sogliono i lieti tempi esser cagione
Di dolci versi e di canzon graziosa;
Ma voi nella mia grave afflizzione
Ha tratti Amor dall' anima dogliosa,
Che perduta ha la forza e la ragione,
Se non gli torna per virtù nascosa
Spirata e mossa dal sommo valore
Di lei che sola regna nel mio core.

hendes Colorit. Nur die Composition ist unter aller Kritik. Die Geschichte des trojanischen Krieges hat die Namen der Helden und Heldinnen und dazu das Locale hergeben müssen; und diese Heldinnen der mythologischen Vorwelt denken, reden und handeln durchaus romantisch im Geiste der Ritterzeit. Die Hauptpersonen sind der trojanische Prinz Troilus und die schöne Chryseis oder Griseida, wie sie hier genannt wird, die Tochter des Priesters Kalchas, der hier in der Ueberschrift des ersten Gesanges christlich genug der Bischof von Troja heißt. Den Namen Philostratus führt Troilus nur auf dem Titel des Gedichts als einen gelehrten Beinamen, der etymologisch zu verstehen ist. Er soll einen von der Liebe besiegten und niedergeschlagenen Menschen bedeuten [p]). So gab Boccaz mit seiner damals noch seltenen Kenntniß der griechischen Sprache seinen Landsleuten etwas zu bedenken. Er läßt seinen Prinzen Troilus sich in das Fräulein Griseida, die Tochter des Bischofs Kalchas, der zu den Griechen übergegangen ist, aber seine Tochter in Troja zurückgelassen hat, ritterlich verlieben. Der liebende Held hat nicht das Herz, seine Leidenschaft der Geliebten zu entdecken. Aber Pandarus, der Vetter der schönen Griseida, wird der Unterhändler und Briefträger zwischen ihr und dem Prinzen. Durch seine Vermittelung kommt es zwischen beiden Liebenden bald zum Rendezvous und schon beim ersten Rendezvous zum vollen Genuß aller Freuden der Liebe. Troilus setzt die nächtlichen Besuche bei seiner Griseida fort und schwelgt in Wonne, bis, nach einem Siege der Griechen, der Priester Kalchas die

Aus-

p) Filostrato tanto viene a dire, quanto uomo vinto ed abbatuto da Amore.
Argomento del Autore.

Auslieferung seiner Tochter von den Trojanern ve
langt und erhält. Das glückliche Paar wird getrenn
Sie unterhalten ihre Verbindung noch einige Ze
durch einen geheimen Briefwechsel. Aber Troilu
der schon unglücklich genug ist, merkt den Briefen d
schönen Griseida bald an, daß sie es nicht mehr, w
sonst, mit ihm meint. Beängstigende Träume bri
gen ihn der Verzweiflung nahe. In diesem Zustan
erfährt er, daß Griseida ihm wirklich untreu gewo
den ist und ihr Herz dem griechischen Helden Diome
geschenkt hat. Jetzt überläßt er sich ganz der Ve
zweiflung. Er sucht den Tod auf dem Bette der Ehr
thut solche Thaten, daß kaum noch ein Grieche de
Muth behält, es mit ihm aufzunehmen, bis er zu
letzt, nachdem er in einem Gefechte tausend Mann e
legt hat, von Achill zu Boden gestreckt wird. D
Nachricht von diesem Todesfalle hat der Dichter i
zwei Zeilen zusammengezogen [q]). Desto ausfüh
licher ist im ganzen Gedichte die Beschreibung d
Freuden und Schmerzen der Liebe; und hier hat si
Boccaz an manchen Stellen als Dichter gezeig
Einige dieser Stellen möchten wohl unter allen We
sen ihres Verfassers die besten seyn. Dahin geh
ren die beiden Briefe, die Troilus an seine Gelieb
schreibt, vorzüglich der zweite, in welchem er d
Schmerzen der Trennung mit Blumen schmückt, die d
Phantasie nur im Innersten des Herzens auflesen kon
te [r]). Man könnte diesen beiden Briefen auch a
fi

q) Un giorno alfin che ucciso ne avea mille,
Morto ei rimase per le man d'Achille.

r) z. B. in den beiden schönen Stanzen:
I dolci canti e le brigate oneste,
L'andar con grata compagnia cacciando,
Le vaghe donne, le graziose feste,

für sich bestehenden sogenannten Heroiden einen Platz unter den besseren Gedichten dieser Art anweisen. Auch die Beschreibungen der nächtlichen Zusammenkünfte des liebenden Paars sind aller Aufmerksamkeit werth. Der Hymnus an die Göttin der Liebe, im vierten Gesange, hat, einige pedantischen Phrasen abgerechnet, ein lyrisches Feuer und einen Schwung, dessen wohl selbst Petrarch sich nicht geschämt haben würde [s]).

Ziemlich tief unter dem Philostratus steht das Fiesolanische Nymphengedicht (*il Nimfale Fiesolano*), das dritte unter Boccazens größeren Gedichten [t]). Um dem Städtchen Fiesole und dem kleinen

Che per addietro solea audar cercando,
Tutte ora fuggo, tutte son moleste,
Qualoro vengo in me stesso pensando,
Dolce mio bene e speme mia soprana,
Che sei fra Greci, e sei da me lontana.
I fiori pinti e la novella erbetta
Che i prati veston di più d'un colore,
Non ponno sollevar l'alma costretta
Languente star per l'amorosa ardore.
Sol quella parte del ciel mi diletta,
Sotto la quale io credo tu dimore.
Quella riguardo e dico: Quella vede
Ora colei, da cui spero mercede.

s) Er schließt mit der trefflichen Stanze:
Segua, chi vuole, i regni e le richezza,
L'arme, i cavalli, le belve e gli uccelli,
Di Pallade li studj, e le prodezze
Di Marte; ch' io seguir vo' gl' occhj belli
Della mia donna, e le vere bellezze.
Questi son per me gl' unici modelli
Che sopra Giove mi pongon, qualora
Veggo, che l' alma mia solo essi adora.

t) Ein Verzeichniß der Ausgaben dieses wenig bekannten Ge-

nen Flusse Mensola, an dem dieses Städtchen liegt, eine poetische Ehre zu erzeigen, wird eine Nymphe Mensola nach einer jammervollen Liebesbegebenheit in den Fluß dieses Namens verwandelt. Die Erfindung dieser Liebesbegebenheit könnte nicht gemeiner seyn. Ein junger Schäfer, Namens Affrico, verliebt sich in die Nymphe Mensola, die zum Gefolge der Diana gehört. Nachdem er vor Liebe krank geworden ist und Vater und Mutter ihn nicht haben beruhigen können, verkleidet er sich selbst als Nymphe, mischt sich unerkannt unter das Gefolge der Diana, und benutzt die Gelegenheit, als die Nymphen sich baden, seine geliebte Mensola auf der Stelle zu nothzüchtigen. Nach dieser executiven Liebeserklärung verliebt sie sich auch in ihn. Sie wird schwanger, ohne zu wissen, was das ist. Weil sie sich aber nicht wieder einstellt, wie sie es mit dem Liebhaber verabredet hatte, geräth dieser in Verzweiflung, stürzt sich in's Wasser und ertrinkt. Sein alter Vater hat den Schmerz, den Leichnam aus dem Wasser ziehen zu müssen. Mensola kommt in's Kindbette, gebiert ein Knäblein, das den Großeltern herzliche Freude macht, und wird darauf von der Diana in eine Quelle verwandelt. Und diese platte Erfindung ist nicht nur durch keinen Reiz der Ausführung gehoben; sie ist sogar dem sittsamen Leser

Gedichts findet man bei *Mazzucchelli* l. c. Die Ausgabe von 1507, die vor mir liegt, ist mit ziemlich abscheulichen Holzschnitten nach damaliger Sitte verziert. Man kann fragen: Wie kam es, daß zu einer Zeit, wo die Malerei schon auf dem Wege war, sich zur höchsten Stufe der Vortrefflichkeit zu erheben, die Schriften der beliebtesten Dichter von den italienischen Buchdruckern durch solche Holzschnitte beschimpft wurden, wie man sie in unsern deutschen Volksschriften gedruckt in diesem Jahr findet?

ser durch ein Paar Stellen verkleidet, die zu den unsaubersten in ihrer Art gehören und wahre Priapeia sind [u]).

Ausser diesen epischen Versuchen ist unter den grösseren Gedichten, die man dem Boccaz zuschreibt, noch die Liebeserscheinung (*l'amorosa visione*) bekannt. Ganz ausgemacht ist es nun wohl nicht, ob dieses Gedicht nicht einen andern Verfasser hat [x]). Es ist aber auch kaum der Mühe werth, genauere Untersuchungen darüber anzustellen. Das Ganze ist entweder eine mislungene Nachahmung der Triumphe Petrarchs, oder doch wenigstens eine wenig bedeutende Allegorie in einer ähnlichen Manier. In funfzig kleinen Gesängen in *terze rime* erzählt der Dichter einen Traum, in welchem er die Weisheit, den Ruhm, den Reichthum, die Liebe und das Glück, jedes dieser bildlichen Wesen nach seiner Art, triumphiren läßt. Alle, wie es scheint, ihm irgend bekannte und in ihrer Art merkwürdige Personen der alten und neuen Zeit, von den griechischen Heroen an bis zu den Rittern und Damen von der Tafelrunde, müssen sich hier präsentiren. Da konnte er seine Belesenheit zeigen und

u) Geschmack an solchen Stellen zu finden, gehörte aber auch zur romantisch ritterlichen Denkart. In den letzten Büchern des zu seiner Zeit weltberühmten Roman von der Rose kommen so obscöne Scherze vor, daß man kaum begreift, wie dieser Roman mit Einschluß der berüchtigten Stellen für eine ritterliche Tugendlehre gelten konnte. Oder durften jene Stellen nicht fehlen, weil es auf dem Titel heißt: Cy est le roman de la Rose, Qu *tout art* d'aimer est inclose?

x) Man vergleiche *Mazzucchelli*, Scrittori d'Italia, unter dem Artikel Boccaccio, p. 1362. und *Crescimbeni*, Istoria etc. Tom. I. p. 404.

und manche welke Blume der Beschreibung mit mancher Sentenz anfrischen. Aber weder seine Beschreibungen noch seine Sentenzen sind kräftig genug, uns vergessen zu machen, daß das Interesse des Ganzen überall fehlt. Das Gedicht ist zum Einschläfern monotonisch [y]). Dafür aber hat es für Liebhaber einen ganz besondern Reiz. Wenn man die Anfangsbuchstaben jeder Zeile durch das ganze Gedicht hindurch zusammenbuchstabirt, so kommt noch ein neues Werk im Werke heraus, ein Zueignungsschreiben an eine edle Dame (*donna gentile*), die denn vermuthlich keine andre ist, als Fiammetta. Das versteckte Sendschreiben enthält übrigens nichts als einige Artigkeiten, durch die ein unbefangener Leser für die Mühe des Zusammenbuchstabirens kärglich genug belohnt wird.

Noch ein halb versificirtes Werk des Boccaz kann hier am schicklichsten genannt werden. Dieses ist der Admet oder die Comödie von den florentinischen Nymphen [z]). Prose und Verse in *terze rime* wechseln darin ab. Nicht nur diese Abwechselung

y) Der Herausgeber der Ausgabe, die ich zur Hand habe, (Venez. 1556.) ist indessen der Meinung, daß, obgleich die übrigen Gedichte des Boccaz von keinem Belange seien, doch diese Liebeserscheinung ihrem Verfasser große Ehre mache; denn sie sei *molta dotta*, piacevole, e *piena di bellissime moralità.* Leggette adunque, ruft er aus, e in lei riconoscete *l'ingegno e il giudicio* del nostro Boccaccio!

z) Der Ameto scheint mehr Beifall gefunden zu haben, als alle übrigen Werke des Boccaz, ausgenommen das Decameron. Wenigstens ist es oft genug gedruckt. Mazzucchelli führt vierzehn Ausgaben aus dem sechzehnten J. H. an. Mit diesen und den älteren Ausgaben hat man sich denn aber auch in den beiden folgenden Jahrhunderten beholfen.

lung in einer und derselben Composition war für die Italiener damals etwas Neues; auch die ganze Dichtungsart war neu. Boccaz'ens Admet ist das älteste Schäfergedicht in der neueren Litteratur. Die Fabel ist sehr einfach, wenn gleich voller Anspielungen auf florentinische Particularien, die eines Commentars bedürfen. Die Ausleger wollen in jedem Schäfer und jeder Nymphe, die hier auftreten, eine wirkliche Person der damaligen Zeit erkennen. Abgerechnet diesen geheimen Sinn, von dem die Kritik weiter keine Notiz nimmt, ist die Erfindung eben wegen ihrer Simplicität dem Geist der bukolischen Dichtung gemäß. Die Erzählung von der Liebe des Schäfers Admet und der Nymphe Lya ist nur das Mittel, eine Reihe von Beschreibungen, Gesängen und dichterischen Conversationen zwischen den Hirten und den Nymphen herbeizuführen. Die Gesänge besonders beweisen, daß Boccaz Virgils Schäfergedichte gelesen hatte. Aber er konnte, nach seiner Art, nicht umhin, auch seine Hirten und Nymphen in das romantische Gewand umzukleiden, das er selbst nie ablegte. Bewundern muß man den Reichthum von kleinen Zügen in dieser sonst ziemlich einförmigen Gallerie von bukolischen Gemälden. Der Geist der Ruhe, der in der ganzen Ausführung herrscht, macht dem Dichter, der sonst so gern die Klagen der Liebe bis zum Angstgeschrei verstärkt, besondere Ehre. Man verzeiht ihm dafür die schwülstigen und pedantischen Phrasen, in die er sich zuweilen, besonders im Anfange verwickelt [a]).

Die

a) z. B. in der Einleitung: Adunque Amor solo con debita contemplazione seguitando, in una ho raccolto le sparte cure, i cui effetti se con mente discreta saranno pensati, non troverò chi biasmi quel ch' io lodo,

Die Beschreibungen in einigen der prosaischen Stellen zeichnen sich, wenn gleich nicht durch Originalität, doch durch eine anmuthige Natürlichkeit aus [b]). Mehrere der metrischen Stellen sind auch artig genug versificirt [c]). Ueberhaupt könnte ein Dichter unsrer Zeit manche Blume aus diesem romantisch schäferlichen Kranze gebrauchen, um sie einer correcteren Dichtung einzuflechten.

* * *

Zum Autor in schöner Prose war Boccaz durch das Gefühl berufen, das er, unbekannt mit sich selbst, für wahres Dichtergefühl hielt. Er mußte etwas erzählen; dichterisch, aber nicht als Dichter im gan-

zen

do. — Oder der Anfang der Erzählung: In Italia delle mondane parti chiarezza speziale, siede Etruria, siccome io credo, principal membro e singolar bellezza. Fast scheint diese letzte Stelle unter den Händen eines Abschreibers oder des Setzers in der Druckerei eine kleine Verstümmelung erlitten zu haben.

b) z. B. die Beschreibung einer Winter-Landschaft. Egli alcuna volta uscendo delle sue case il mondo biancheggiante riguarda, e vede gli rivi, per addietro chiari e correnti con soave marmorio, ora torbidissimi con ispumosi ravolgimenti e con veloce corso tirandosi dietro grandissime pietre dagli alti monti con romore spiacevole, etc.

c) z. B.

Come Titan del seno dell' Aurora
Esce, così colle mie pecorelle
I monti cerco, sanza far dimora,
E poi ch' io ho lassù condotte quelle,
Le nuove erbette della pietra uscite
Per caro cibo porgo inanzi ad elle.
Pasconsi quivi timidette e mite, etc.

ten Sinne des Worts; anmuthig, aber nicht in Versen; denn seine Sprache in Versen blieb, wenige Stellen abgerechnet, immer schwerfällig, und seine Dichtung für wahre Poesie zu matt und kalt, er mochte an ihr künsteln, so viel er wolte. Er wußte etwas Erdichtetes erzählen, oder wenigstens die Freiheit haben, wahre Geschichten durch erdichteten Zusatz und Schmuck zu beleben; denn seine Phantasie konnte nicht ruhen; und eben sein Hang zum Erdichten war es, was er mit wahrem Dichterberuf verwechselte.

Aber bei dieser entschiedenen Anlage zur Erzählung in schöner Prose hatte Boccaz Schwierigkeiten zu überwinden, denen sein Geschmack anfangs unterlag. Die Fehler, die er hätte auf das sorgfältigste vermeiden sollen, sah er für hohe Schönheit an. Bei der Unruhe seiner Phantasie hätte er auch in einem gebildeteren Zeitalter Mühe gehabt, sich vor der prunkenden Afterprose zu hüten, das man hier und da auch wohl poetische Prose nennt. Als Autor im vierzehnten Jahrhundert war er um so mehr zu beklagen. Den classischen Geschmack der Alten, die man wieder zu bewundern anfing, konnten sich selbst seine enthusiastischen und fleissigsten Bewunderer noch nicht zu eigen machen. Er war gar zu verschieden von dem romantischen Geschmacke, in welchem damals Alles lebte und webte. Boccaz, der seinen Cicero mit der innigsten Verehrung las, schrieb, als er sich selbst in toscanischer Prose versuchte, anfangs nicht anders als hätte er nur Ritterromane gelesen.

Durch Veredelung des Styls der Ritterromane ist die neuere Prose entstanden, wie durch Veredelung des Styls der Provenzalen die neuere Poesie. Nach

den

den Untersuchungen, die unsre gelehrtesten und scharfsinnigsten Litteratoren angestellt haben, läßt sich nicht mehr bezweifeln, daß der Ritterroman eine französische Erfindung ist [d]). Zu Boccaz'ens Zeit waren die Liebes- und Heldengeschichten von Karl dem Großen und seinen Paladinen, vom König Artus und den Rittern der Tafelrunde, und andre Rittererzählungen dieser Art auch in Italien, zum Theil in französischer Sprache, zum Theil durch Uebersetzungen, in Umlauf gekommen [e]). Besonders mußten diese Romane in Neapel beliebt seyn; denn dort herrschten Könige und Herren von normännischer Abkunft; und die Normannen in Frankreich hatten bei der Bildung der eigentlich französischen Sprache mit ihren Romanen den Ton angegeben [f]). In Neapel war es, wo Boccaz

d) Man vergleiche Eichhorn's allgem. Gesch. der Cultur und Litteratur. I. Band. S. 160 ff. Da sind zugleich die Quellen nachgewiesen, aus denen derjenige zu schöpfen hat, wer die Litteratur der alten Ritterromane vollends in's Klare bringen will.

e) Auch über dieses Datum findet man ausführlichere Notizen und Urtheile in Eichhorn's angeführtem Werke S. 174. ff. — Vielleicht gab es zu Boccaz'ens Zeit auch schon italienische Ritterromane, die mehr als Uebersetzung waren; aber es ist nicht wahrscheinlich; denn das Französische schien so wesentlich zur Natur eines Ritterromans zu gehören, daß selbst ein italienischer Graf, Lodovico di Porcia, einen solchen Roman französisch schrieb. Man sehe bei *Fontanini dell' eloquenza Italiana* p. 44. Vergl. *Tiraboschi*, Tom. V. p. 460. und *Quadrio*, Storia e ragione d' ogni poesia. Vol. IV. p. 516. sq.

f) Vergl. Heeren's Schrift über den Einfluß der Normannen auf die französische Sprache und Litteratur. Götting. 1789.

caz auf immer den Musen zu huldigen sich entschloß; Dort fand er seine Fiammetta. Dort war König Robert der berühmteste Gönner der Wissenschaften und Künste. So vielen Lockungen, die Erzählungsweise der allgemein beliebten und hochverehrten Romanenverfasser nachzuahmen, konnte Boccaz nicht widerstehen, was auch sein Cicero dagegen erinnern mochte.

Verführt durch die Ritterromane wurde Boccaz unempfänglich für den Geist der wahren Prose. Daß die ganze Darstellung sich ändern muß, je nachdem ihr letzter Zweck ist, entweder den Verstand zu belehren und das Gedächtniß zu bereichern, oder, die Geisteskräfte überhaupt ästhetisch zu beschäftigen und zu bilden; daß in der wahren Poesie der Verstand als Verbündeter des Gefühls, der Phantasie und des Witzes für den Geschmack, in der wahren Prose aber alle Talente, die der Geschmack in Anspruch nimmt, für den Verstand arbeiten sollen; daß auf diese Art, so mannigfaltig sich auch Prose und Poesie in einander verlieren mögen und müssen, doch immer eine merkliche Verschiedenheit zwischen beiden Arten der Darstellung übrig bleibt; daß aus der feinen und richtigen Beobachtung des Gesetzes dieser Verschiedenheit der Geist der wahren Prose hervorgeht, der die classischen Prosaisten der Alten unsterblich macht; davon hatte Boccaz anfangs nicht einmal eine Ahndung. Er sah Bilder und prunkende Phrasen für den poetischen Schmuck an, durch den auch die Prose verschönert werde. Er gefiel sich in schwülstiger und herzbrechender Declamation, bis er endlich, noch ehe es zu spät war, nach mislungenen Versuchen, die bessere Manier fand, in der er sein Decameron schrieb.

Die

Die bekanntesten unter Boccaz'ens Werken in toscanischer Prose sind: Der Philocopus; die liebende Fiammetta; das Labyrinth der Liebe, auch bekannt unter dem seltsameren Namen *Il Corbaccio*; und zuletzt sein Decameron. Die Ordnung, in der diese Schriften hier genannt sind, scheint auch die chronologisch richtige zu seyn. Andre, besonders kleine Werke von Boccaz mögen wohl noch mehrere in Bibliotheken versteckt seyn. Von seinem Leben des Dante war schon oben die Rede. Seine Vorlesungen über den Dante sollen auch noch ein Mal erwähnt werden.

In denjenigen dieser Schriften, die sich sämmtlich unter dem Classennamen der Romane begreifen lassen, entdeckt man leicht eine Manier, durch die sie zum Theil alle einander gleichen, die sich aber in zwei verwandte Manieren auflöset, durch die sich zwei Gattungen eben so merklich von einander trennen. Die Manier im Ganzen mag die romantische heissen; denn sie ist durch Nachahmung der Werke entstanden, die sämmtlich Romane in der weiteren Bedeutung genannt werden, vom berühmten Roman von der Rose, einer Allegorie in zierlichen Knittelversen, an, bis herab zum deutschen Ritterroman. Unter diesen Romanen des Mittelalters unterscheiden sich aber die eigentlichen Ritterromane seit der Periode, wo man sie in Prose verfaßte, von den kleineren prosaischen Erzählungen und Mährchen, die man in Frankreich *Fabliaux* nannte. Der eigentliche Ritterroman war heroischen Inhalts. Heldenthaten mußten den ungeheuern Wundern und Liebesabenteuern den männlicheren Reiz geben, der besonders den rüstigen Normännern gefiel. Auch in den Fabliaux kommen

Heldenthaten vor; meist aber nur artige und sinnreiche Geschichten und Anekdoten, bald mit Wundern, bald auch ohne diesen Schmuck. Von den Fabliaux allein ist es wahr, was man gewöhnlich von allen alten Romanen zu erzählen pflegt, daß sie um die Zeit der Kreuzzüge den morgenländischen Mährchen nachgebildet sind. Die echten Ritterromane von der Tafelrunde, und was dahin gehört, sind Erfindungen des normännisch-französischen Geistes, der von den Erfindern der morgenländischen Mährchen nur einen Theil der Wunder entlehnte g). Die Sprache der eigentlichen Ritterromane ist zwar auch oft zärtlich und weich, zuweilen selbst tändelnd, aber im Ganzen doch feierlich nach damaliger Weise, das heißt, prangend ohne Geschmack. Von diesem Fehler sind auch die Fabliaux nicht ganz frei; aber im Ganzen haben sie doch weit mehr Anmuth und Leichtigkeit, als die eigentlichen Ritterromane. Vergleicht man nun beide mit den Romanen und Erzählungen des Boccaz, so kann man nicht wohl bezweifeln, daß er die Prose in seinen ersten Werken nach der Manier des eigentlichen Ritterromans, im Decameron aber nach der leichteren Erzählungsweise der Fabliaux gebildet hat.

Mit allem gothischen Ritterprunk ausstaffirt ist der Philocopus (*il Filocopo*) h); vermuthlich Boccaz'ens

g) Auch hierüber verdient die vortreffliche kleine Schrift von Heeren über den Einfluß der Normannen rc. nachgelesen zu werden. Wer die alten Ritterromane und Fabliaux nicht zur Hand hat, vergleiche auch nur die *Extraits de Romans de Chevalerie* vom Grafen von Tressan (Par. 1782 IV Voll.) mit den *Fabliaux et contes du XIIme et XIIIme siecle*, Par. 1779. 4 Voll.

h) Was dieser Titel *Filocopo* eigentlich sagen will, haben die Litteratoren noch nicht herausgebracht. In einigen Aus-

caz'ens erster Versuch in der romantischen Prose. Die Einleitung sagt uns, daß der Verfasser auch diese Geschichte schrieb, um sich der schönen Fiammetta zu empfehlen. Wüßten wir mehr von der schönen Fiammetta, so ließe sich in der Geschichte des Philocopus Manches vielleicht auch historisch deuten. Im fünften Buche kommt auch Florio, der Held des Romans, nach Neapel, wo er von einer Fiammetta und ihrem Galeone bewirthet wird. Für den Galeone wird denn gewöhnlich Boccaz selbst erklärt. Aber was hätten wir am Ende davon, wenn wir alles dieß auch nun noch so genau wüßten? Der ganze Roman ist ein abenteuerliches Rittermährchen von eben so gemeiner und widersinniger Erfindung, als phantastischer Ausführung. Das Seltsamste dabei ist das räthselhafte Zeitalter, dem die Helden und Heldinnen angehören. Die ganze Erzählung ist mit griechischer Mythologie überladen; und doch machen die Eltern der schönen Biancofiore (so heißt Florio's Geliebte) eine Reise zum heil. Jacob von Compostell in Gallizien, wo sich der Faden der romantischen Verwickelung entspinnt. Die Hauptpersonen sind übrigens alle von hohem Stande. Florio's

Ausgaben, z. B. in der zu Venedig 1530 gedruckten, steht statt Filocopo auf dem Titel und im Buche selbst *Filocolo*. In einer neueren Ausgabe, Venedig 1612, die neben jener vor mir liegt, heißt es immer Filocopo. Seltsam ist es, daß der Held des Romans bis zum sechsten Buche nur Florio, dann aber auch Filocopo genannt wird. — Man vergleiche auch *Mazzucchelli*, Scrittori d'Italia, Voll. II. part. 3. p. 1354. — Das Wort *Filocopo* oder *Filocolo* soll offenbar etwas Aehnliches wie *Filostrato* bedeuten. Man sehe oben, wo vom Filostrato die Rede war.

rio's Vater ist Felix, König von Marmorina. Aus diesem utopischen Lande Marmorina wird der junge Florio nach Montorio geschickt, um sich die Liebe aus dem Sinne zu schlagen, die sein Vater misbilligt. Dem Könige Felix erscheint im Traume die Göttin Diana. Da sind wir in der griechischen Fabelwelt. Darauf verkauft der König die schöne Biancofiore als Sclavin. Sie wird nach Alexandrien gebracht. Florio reiset indessen nach Neapel. Dort wohnt er unter andern der feierlichen Sitzung eines Liebesgerichts (*corte d'amore*) bei, wo über dreizehn Fragen, die Liebe betreffend, disputirt wird. Von Neapel kommt endlich auch Florio nach Alexandrien, gelangt durch Bestechung der Wächter zu seiner Geliebten in den Thurm, wo sie eingesperrt schmachtet, verbindet sich ehelich mit ihr in eben diesem Thurme, wird aber von dem Fürsten entdeckt. Beide Liebende werden verurtheilt, lebendig verbrannt zu werden; aber Mars und Venus retten sie. Da kommt denn an den Tag, daß Florio ein Enkel des Fürsten von Alexandrien ist. Auf die Schreckensscenen folgen nun Feste über Feste. Florio und Biancofiore werden förmlich mit einander vermählt. Sie gehen nach Rom. Florio läßt sich taufen, kehrt nach Spanien zurück, söhnt sich mit seinem Vater aus, bekehrt alle seine Unterthanen zum Christenthum, und folgt seinem Vater in der Regierung.

Einer kritischen Zergliederung dieser Composition bedarf es nun wohl nicht; aber es war der Mühe werth, sie genauer anzuzeigen. Wie ist es möglich, möchte man ausrufen, daß sich in solchen Erfindungen derselbe Mann gefallen konnte, der zu den enthusiastischen Bewunderern und Beförderern der alten Litte-

Litteratur gehört? Aber so fest war die Form des Zeitalters allen Gemüthern eingedrückt, daß noch kein classischer Geschmack aufkommen konnte.

Die gelehrten Sprachkenner mögen über die Reinheit der toscanischen Diction des Philocopus entscheiden. Reinheit des Geschmacks zeigt sich so wenig in der Ausführung, wie in der Erfindung. Die Sprache des wahren Gefühls erliegt unter dem declamatorischen Pomp, der sie heben soll. Wo Personen redend eingeführt werden, halten sie förmliche Reden. Den Beschreibungen der Naturscenen, die hin und wieder vorkommen, fehlt besonders der Reiz der Natürlichkeit [i]). Selbst die Gemälde des Rührenden werden im Philocopus zuweilen lächerlich durch die seltsam grelle Mischung der Farben [k]).

Mehr ästhetischen Werth hat schon Boccaz'ens zweiter Roman, die liebende Fiammetta (*Pa-*

moro-

i) z. B. im vierten Buche die Beschreibung einer glücklichen Seefahrt. — Nettuno teneva i suoi regni in pace ed Eolo prosperamente pingeva l'unica nave di coloro a disiati liti, si che *prima che Febea nel partimento cornuta avesse le sue corna rifatte*, essi pervennero all'isola che preme l'orgogliosa testa di Tifeo, e quivi di rinfrescarsi bisognosi, la ove Anchise la lunga età finì, presero porto, e onorabilmente ricevuti d'una nobilissima donna chiamata Sisife etc. Und dieß ist kaum die Hälfte der Periode.

k) z. B. bei der Beschreibung des trostlosen Zustandes der Eltern des Florio nach der Entweichung ihres Sohnes, zu Anfange des siebenten Buchs. — I reali visi con miserabile aspetto mostravano avere la dignità perduta. I pianti aveano inaspriti le guancie e *lo dolore avea congiunto la dolente pelle con l'ossa*. I capelli e la barba più bianca che non solevano etc.

morosa Fiammetta). Die Erfindung bedeutet freilich nicht viel; aber sie ist dafür auch nicht ungeheuer; die Sprache ist einfacher, und die ganze Ausführung natürlicher. Daß die Fiammetta, mit der wir in diesem Romane Bekanntschaft machen, nicht die Geliebte des Verfassers ist, sieht man bald. Eine geheime Freude mag es ihm gemacht haben, dem romantischen Namen, der ihn an die Leiden seines Herzens erinnerte, zur Abwechselung auch einmal einer Dame beyzulegen, die ähnliche Leiden fühlen mußte. Uebrigens erfahren wir von dem Stande und Range der Fiammetta dieses Romans und von ihrer ganzen Lebensgeschichte nur wenig. Sie ist verheirathet, lebt mit ihrem Manne zufrieden, wird aber auf ein Mal von unwiderstehlicher Leidenschaft zu einem schönen Jünglinge hingerissen, der hier Pamphilus heißt; und von nun an ist sie unglücklich auf Zeitlebens. Sie erzählt ihre Geschichte selbst. Schon dadurch gewinnt die ganze Ausführung an Leben und an psychologischem Reichthum des Inhalts. Sie erzählt, wie sie anfangs mit ihrem Herzen gekämpft; wie sie mit ihrer Amme die Sache weitläuftig besprochen; wie ihr Venus selbst darauf im Traume erschienen sei und sie in ihrer Liebe bestärkt habe. Aber Pamphilus, der ihr ewige Liebe geschworen hat, muß verreisen und kommt nicht wieder. Die Beschreibung der Leiden der Fiammetta nach der Trennung von ihrem Geliebten nimmt von nun an mehrere Bücher ein. Die verschiedenen Versuche, die sie macht, sich zu zerstreuen, geben Veranlassung zu andern Beschreibungen und zu practischen Reflexionen. Aber Pamphilus bleibt aus; und die Leiden der armen Fiammetta nehmen kein Ende. Das Buch schließt mit einer Aufzählung aller durch Liebe unglücklich gewordenen Heroinen

roinen und berühmten Damen der griechischen und der neueren Heldenzeit. Aber auch dieses betrübte Ende muß uns so wenig wie das falsche Pathos und der declamatorische Prunk einzelner Stellen [l]) in der richtigen Schätzung des Ganzen irre machen. Der Roman der liebenden Fiammetta ist ein Handbuch der Liebe im Geiste des vierzehnten Jahrhunderts; ein psychologisches Gemälde, das sich durch seine Vollständigkeit, durch die treffende Wahrheit einzelner Züge, durch eine warme und innige Darstellung in den Stellen, wo das ganze Herz des Verfassers spricht, und durch eine sanftere und lieblichere Diction, als man in ähnlichen Werken gewöhnlich findet, sowohl von den älteren Ritterromanen, als selbst von mehreren späteren Versuchen in toscanischer Prose rühmlich unterscheidet und als das erste in seiner Art eben so viel Aufmerksamkeit als Nachsicht verdient [m]).

Dessen

l) Dahin gehört auch die bis zum Unleidlichen fortgesetzte Wiederholung desselben Worts, mit dem sich eine Reihe von Perioden monotonisch anfängt. Z. B. *Questi* adunque *fù colui*, *il quale* il mio core con folle estimazione tra tanti belli, nobili e valerosi giovani — primo, ultimo, e solo elesse per signor della mia vita. *Questi fù colui*, *il quale* io amai e amo più che alcuno altro. *Questi fù colui*, *il quale* esser dovea principio e cagione d' ogni mio male, e, siccome io spero, di dannosa morte. *Questo fù quel giorno*, *nel quale* etc. Dieses *Questo fù quel giorno* folgt nun noch zwei Mal. Dann folgen drei Perioden, die sich mit *Oime!* anfangen.

m) Der Epilog, in welchem Fiammetta ihr Buch anredet, beweiset, daß Boccaz auch theoretisch die Nothwendigkeit erkannte, Gemälde dieser Art mit vorzüglicher Simplicität auszuführen. A te, sagt Fiammetta zu ihrem Buche, non si richiede abito altrimenti fatto. Tu devi mostrarti simigliante al tempo mio — E perciò non ti sia a cura d'alcuno ornamento, siccome gli altri sogliono,

Desto weniger Nachsicht und auch nicht mehr als eine flüchtige Aufmerksamkeit verdient der *Corbaccio* oder das Labyrinth der Liebe (*Laberinto d'amore*, altrimenti chiamato *il Corbaccio*). Es ist eine derbe Invective gegen das weibliche Geschlecht, eingekleidet in einen allegorischen Traum. Die Einkleidung ist so frostig, wie der Inhalt gemein, und der Zweck niedrig. Boccaz wolte sich, wie er in aller Treuherzigkeit selbst erzählt, an einer Schöne rächen, die ihn zurückgesetzt hatte. Und doch bekennt er selbst, daß ein Mann in seinen Jahren, dem der Kopf schon grau zu werden anfange, sich selbst den Schaden beizumessen habe, den er auf den Kampfplätzen leide, wo nur die Jugend Glück macht; und daß es überhaupt eine Art von Verrücktheit sei, ein Weib darum hassen, weil sie uns nicht liebt [n]). Er erzählt, wie er nach den wildesten Stürmen der verschmähten Leidenschaft endlich so weit zur Vernunft gekommen sei, daß er sich dieses Alles deutlich selbst aus einander setzen könne; und doch fährt er mit aller Inconsequenz der Leidenschaft fort, gegen den lästernen

gliono, avere, cio è di nobile coverte di colori varj, tinte ed ornate, etc.

n) Der Discurs, den er darüber mit sich selbst führt, ist an sich vernünftig genug. Er wird nur lächerlich durch die didaktische Pünktlichkeit, mit der die Reflexion hin und her geht. Vorrai forse dire: Ella, conoscendo ch' io l'amo, dovrebbe amarmi, il che non facendo, di questa noja è cagione; e con questo mi ci mena; e con questo mi ci tiene. Questa non è cagione ch' abbia alcuno valore. — Cio quel l'uomo fà, o per piacere a se stesso, o per piacere a se ed ad altrai il fà, o per lo suo contrario. Ma veggiamo, se quello, a che la tua bestialità ti reca, è tuo piacere, o dispiacere; etc.

gen Amor und die leichtsinnigen Weiber zu toben. Noch zum Beschlusse seines überflüssigen Werks schimpft er aus voller Brust auf sie, „die alle Teufel an Bosheit übertrifft und die Ursache dieser seiner gegenwärtigen Arbeit gewesen ist" o). An dieser sich recht satt zu rächen, läßt er sich im Traum von einem Geiste in eine Gegend führen, die er „das Labyrinth der Liebe, nach Andern das bezauberte Thal, auch den Schweinstall der Venus, und das Thal der Seufzer und des Jammers" nennt p). Hier belehrt ihn der Geist über die Verirrungen des Herzens im Reiche der Liebe. Die Schmähungen gegen die Weiber trägt dieser letztere großentheils nach Juvenals sechster Satyre vor, aber ohne seinen Autor zu nennen.

Alle diese prosaischen Schriften des Boccaz sieht man wohl am richtigsten als Vorübungen an, durch die ihr sinnreicher und unermüdeter Verfasser mehr sich selbst als sein Publicum bildete. Er scheint plötzlich gefühlt zu haben, daß er seine Manier durchaus simplificiren müsse, und daß besonders die pomphafte Rittersprache ihn ganz und gar nicht kleide. Auch das

o) Sopra ogni cosa ti guarda, sagt er zu seinem Buche, di non venire alle mani delle malvagie femmine, e massimamente di colei *che ogni demonio di malvagità trapassa* e che della presente tua fatica è stata cagione.

p) Alcuni il chiamano Laberinto d'Amore, altri, la valle incantata, ed assai, *il porcile di Venere*, e molti, la valle di sospiri e della miseria. — In dem bezauberten Thale treiben sich allerlei brüllende Thiere herum. Was bedeuten diese? Quelle bestie, che udito hai e che odi mugghiare, sono i miseri, *de' quali tu sei uno*, dal fallace amore inretiti. Es wäre ein artiges Bild gewesen, wenn Boccaz sich selbst unter diesen Thieren begegnet wäre, da er doch einmal als Thier und einmal als Boccaz hier existirt.

das kleinliche Großthun mit seinen mythologischen Kenntnissen scheint ihm selbst widerlich geworden zu seyn, als er in seiner zweiten Manier zu erzählen anfing.

Die hundert kleinen Erzählungen oder Novellen, die Boccaz unter dem Namen des Decameron kunstreich und ungezwungen in einer Sammlung verbunden hat, werden von den Italienern als unübertrefflich geschätzt. Das Glück, das sie durch ganz Europa gemacht haben, scheint keinen Zweifel an der Richtigkeit des italienischen Nationalurtheils übrig zu lassen q). Es könnte aber auch seyn, daß zur Verbreitung dieser Novellen ihre ungemeine Popularität nicht wenig beygetragen, und daß der laute Beyfall des großen Publicums und die vererbte Autorität eines Zeitalters, wo Boccaz in seiner Art einzig war, die Kritik schüchterner gemacht hätte, als sie, wenn sie anders bescheiden ist, jemals seyn soll.

In Italien selbst hat zur Begründung des Ruhms der Boccazischen Novellensammlung ohne Zweifel ihre toscanische Correctheit nicht wenig beigetragen. Das Uebergewicht, das der toscanische Dialekt bei der Bildung der italienischen Gesammtsprache vor allen übrigen Dialekten des italienischen Romanzo gehabt

q) Der Ausgaben des Decameron sind nicht weniger als sieben und neunzig. So viel erwähnet wenigstens Mazzucchelli l. c. genau. Dazu kommen nun noch die Uebersetzungen in die meisten europäischen Sprachen. Ob wohl, die alten Classiker und die Bibel ausgenommen, irgend ein Buch in der Welt so oft gedruckt worden ist? Uebrigens sind unter den vielen Ausgaben des Decameron auch mehrere verstümmelte. Eine ist gar emendata secondo l'ordine del sacro concilio di Trento. Firenz. 1573. 4to.

habt hatte, war schon durch Dante behauptet und durch Petrarch gesichert worden. Die neue Gesammtsprache hieß nun kurz und gut Toscanisch. Aber was Dante in Prose schrieb, war nicht für das große Publicum; und überdem war es wenig. Petrarch mochte gar nichts für das Publicum in italienischer Prose schreiben. Boccaz'ens prosaische Schriften waren für jedermann. Sie waren die ersten, durch die die feinere Gesellschaftswelt in Italien mit dem litterarisch veredelten Romanzo der Florentiner genauer bekannt wurde. Der Beifall, den der Inhalt und die ästhetische Form dieser Schriften als etwas in Italien Neues und ganz dem Zeitalter Angemessenes bei dem großen Publicum fanden, verschaffte ihnen bald eine grammaticalische Autorität, deren die prosaische Sprache noch bedurfte. Sie kamen in den Ruf, Muster der Reinheit der toscanischen Diction zu seyn. Dieser Ruhm ist ihnen geblieben. Sie wurden Schulbücher; und nun wagte man nicht, etwas Nachtheiliges von dem Style des Autors zu denken, dessen Sprache so rein toscanisch war.

Aber auch der ästhetische Werth dieser Novellen hat ihnen ihre Unvergänglichkeit wenigstens zum Theil gesichert. Boccaz'ens Geist hatte, nach langem Herumirren, endlich eine Heimath gefunden. Sobald er sich den romanhaften Pomp und den mythologischen Flitterstaat aus dem Sinne schlug, bildete sich sein Geschmack von selbst. Die französischen Fabliaux lagen als rohe Versuche in der Kunst der blühenden, aber leichten und prunklosen Erzählung vor ihm. Er veredelte diese Erzählungsweise wie Petrarch die Poesie der Provenzalen; und seine Prose machte

machte ein ähnliches Glück, wie Petrarchs Verse; weil das italienische Publicum gerade eine solche Nationalprose verlangte. Boccaz'ens Novellen waren unterhaltend und lehrreich, ohne enthusiastisches Mitgefühl zu erregen und ohne den Verstand zu sehr zu beschäftigen. Es waren größtentheils Geschichtchen, die sich auch mündlich nacherzählen und zur gesellschaftlichen Ergötzung auf mehr als eine Art benutzen ließen. Wenn wir jetzt mehrere von ihnen in das Vademecum verweisen möchten, müssen wir nicht vergessen, daß es damahls noch kein Vademecum gab. Man nahm es deßwegen auch mit der Erfindung nicht zu genau. Daß Boccaz den Stoff zu allen seinen Novellen selbst ersonnen haben solte, ließ sich nicht wohl denken. Was wäre es denn auch gewesen, wenn er ängstlich gestrebt hätte, auf die Art erfinderisch zu seyn, wie es auch seine Amme seyn konnte? Das Verdienst der ästhetischen Behandlung war es, das er sich erwerben wolte und erwarb. Hatte er kein Bedenken getragen, durch Veredelung der Manier der französischen Fabliaux sich eine eigne Manier zu bilden; was hätte ihn abhalten sollen, den Inhalt eben dieser Erzählungen zu benutzen? Selbst dadurch, daß er Manches aus den Fabliaux nur übersetzte, hat er seinem Ruhme vor der gerechten Kritik so wenig wie vor dem großen Publicum geschadet. In seiner Sprache war seinen Zeitgenossen Alles neu, was er ihnen erzählte; und er gab ihnen so Vieles aus seinen eignen Mitteln, daß sie ihm zwiefachen Dank schuldig wurden, wenn er da, wo sein eigner Vorrath ausging, auch das Fremde bei ihnen einheimisch machte x).

Meh-

x) Der Litterator, der historische Untersuchungen über die Quellen anstellen will, aus denen Boccaz seine Novellen

Mehrere von den Geschichtchen des Decameron haben offenbar das Ansehen von Stadtanekdoten. Andere mag Boccaz vom Anfange bis zu Ende erdichtet haben. Alle aber sind in einer und derselben leichten und weichen Manier erzählt, in der die Worte wie ein spiegelglatter Strom fast ohne Wellen hingleiten und melodisch wie eine Musik aus der Ferne das aufmerkende Ohr ergötzen, während das Interesse der wenig verwickelten Geschichte den Verstand und das Mitgefühl nur sanft und ruhig anziehe. Ernst und Scherz reichen hier einander gefällig die Hand. Die Thorheit wird verspottet; die schwache und die schlechte Seite des menschlichen Herzens werden, zwar nicht immer ohne Aergerniß, aber immer ohne Mißmuth und Menschenhaß, aufgedeckt. Lustige und betrügerische Streiche wechseln mit Begebenheiten ab, die eine sanfte Rührung erregen und besonders die schnellen Uebergänge vom Glücke zum Unglück und vom Unglück zum Glücke anschaulich machen. Welt- und Menschenkenntniß zeigt sich überall, und das praktische Interesse erhöht das ästhetische der ganzen Sammlung *).

Nicht

len geschöpft hat, kann ohne Zweifel noch manche neue Entdeckung machen. Sehr gute Nachweisungen enthalten unter andern die Anmerkungen zu der oben angeführten Sammlung der *Contes et fabliaux* von *Le Grand.* — Man vergl. *Manni*, Storia del Decam. di Boccaccio, mit *Fontanini*, dell' eloq. Ital. p. 567. und *Fauchet*, des anciens poëtes françois, auf den sich auch Fontanini bezieht, um patriotisch zu bemerken, daß Boccaz gerade die unsittlichsten seiner Novellen von den Franzosen entlehnt habe.

*) Es ist nicht möglich, dieses Urtheil hier mit Beispielen zu belegen; denn es betrifft die ganze Sammlung, nicht Fehler oder Vorzüge einzelner Stellen. Ueberdem kann

 die

Nicht eben als schicklich und nicht eben als geist-reich empfiehlt sich beim ersten Eindruck der Zusam-menhang, in den Boccaz seine hundert Geschichtchen als ein Ganzes gebracht hat. Sieben junge Damen und drei junge Herren werden durch die Pest, die damals Italien und einen grossen Theil des übrigen Europa verwüstete, veranlaßt, zusammen nach einem Landhause in einer schönen Gegend zu flüchten. Unter den Zeitverkürzungen, durch die sich diese Gesellschaft vor niederschlagenden Gedanken zu sichern sucht, wird unter andern das Erzählen beliebt. Die zehn Mitglieder der Gesellschaft verpflichten sich, Jeder und Jede täglich ein unterhaltendes Geschichtchen zu erzählen. Sie führen dieß zehn Tage aus. Der Geschichten werden also ein rundes Hundert; und die ganze Sammlung bekommt, als Geschichte einer zehntägigen Unterhaltung, den gelehrten Namen Decameron. Boccaz hätte von seinem Einfalle, hundert getrennte Geschichtchen auf diese Art zu verbinden, manchen Vortheil ziehen können, auf den er nicht geachtet hat. Wären die Charaktere der sieben jungen Damen und der drei jungen Herren schärfer gezeichnet, und wären dann die Geschichten so gewählt und so ausgeführt, daß Jeder und Jede nach ihrem Charakter in einer andern Manier erzählten, so könnte man dafür die fatale Pest, die zu der artigen Unterhaltung die Veranlassung geben muß, eher vergessen. Aber für die feinere Charakterzeichnung war man in Boccaz'ens Zeitalter selbst noch nicht verfeinert genug. Die Damen im Decameron hüten sich nur vor unsaubern Geschichten, dergleichen die Herren manche erzählen. Uebrigens reden sie alle, Herren und Damen, in derselben Manier,

die Kritik noch jede Novelle besonders vor ihr Forum ziehen; wozu hier kein Raum ist.

nier, wie Boccaz in seinem eignen Namen die Geschichte der verheerenden Pest erzählt; und diese Geschichte der Pest wird als Einleitung zu einer anmuthigen Novellensammlung noch widerlicher durch die pathologische Genauigkeit, mit der der Erzähler die Symptome der Krankheit beschreibt t). Sobald indessen die Gesellschaft beisammen ist, ist auch die Verbindung der verschiedenen Novellen nicht ohne Reiz. Die Beschreibung der heiteren Traulichkeit, mit der sich die erzählenden Personen in den Pausen unterhalten, und selbst die eingemischten Gesänge, wenn sie gleich nicht sehr dichterisch sind, harmoniren sehr gut mit dem sanften und muntern Tone des Ganzen u).

Aber Boccaz'ens Novellen mit allen ihren Vorzügen zu den classischen Werken vom ersten Range zu erheben und als Muster in ihrer Art zu preisen, kann jetzt nur noch blinden Verehrern einfallen. Wenn wir auch vergessen wollen, was strenge Sittenrichter von jeher gegen die leichtfertigen Beschreibungen und Scher-

t) Nascevano, heißt es da, nel cominciamento, a maschi ed alle femmine parimente, o nelle anguinaja, o sotto le ditella certe enfiature, delle quale alcune crescevano come una communal mela, altre come un uovo, ed alcune altre meno, le quale i volgari nominavano gavoccioli etc. etc.

u) z. B. das Lied zum Beschlusse der zweiten Sitzung:
Qual donna canterà, se non cant' io,
Che son contenta d' ogni mio disio?
Vien dunque, Amor, cagion d' ogni mio bene,
D' ogni speranza e d' ogni lieto effetto!
Cantiano insieme un poco
Non de' sospir, nè dell' amare pene,
Ma sol del chiaro foco,
Del qual ardendo in festa io vivo e in gioco.

Scherze einzuwenden hatten, die in den Erzählungen der jungen Herren vorkommen, so darf doch auch die liberalste Kritik keine Plattheit in dergleichen Spielen des Muthwillens dulden. Platt genug ist schon die Freiheit, die sich die artig seyn wollenden Erzähler nehmen, auf diese Art eine Gesellschaft zu ergötzen, die zu mehr als zwei Drittheilen aus Damen besteht; und diese Damen empfehlen sich auch eben nicht sehr durch die Nachsicht, mit der sie solche Vorträge anhören x). Aber noch widerlicher ist die cynische Derbheit des Ausdrucks in mehreren dieser anstößigen Stellen y). Und alle diese Unterhaltungen sind eingeleitet durch eine christlich religiöse Betrachtung z).

Auch

x) Bei der ersten unter diesen anstößigen Erzählungen werden die Damen zwar anfangs ein wenig roth. La novella, heißt es *Giornata* I. *Nov.* 5., di Dioneo raccontata con *un poco di vergogna* pinse i cuori delle donne ascoltanti, e con *onesto rossore* ne' loro visi apparito ne diede segno. Da sie aber beim Schlusse finden, daß das Geschichtchen satyrisch und lehrreich ist, so bekommt der Erzähler nur einen ganz leichten Verweis mit einigen süßen Wörtchen (con alquante dolce parolette). Die süßen Wörtchen schrecken denn auch die jungen Herren nicht ab, an den folgenden Tagen ähnliche Verweise zu verdienen.

y) Ein Verzeichniß solcher Stellen wird nicht leicht Jemand hier erwarten. Man lese nur gleich in der ersten Sitzung (giornata) die vierte Novelle, wo ein scandalöses Geschichtchen von einem Mönch erzählt wird, der, so wie er ein Weib ansah, "*fieramente fù assalito dalla concupiscenza carnale.*"

z) Die erste Novelle fängt an: Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa, laquale l'uomo fà, dallo ammirabile e santo nome di colui, il quale del tutto fù fattore, le dia principio; perchè dovendo io al nostro novellare, siccome primo, dare cominciamento,

Auch dem Styl des Decameron fehlt viel an der klassischen Unübertrefflichkeit, deren Canon wir in der antiken Prose finden. Das steife Prunkgewand der Ritterromane hatte Boccaz endlich abgelegt; aber die Schleppe der Perioden, an die er sich bei der Nachahmung der ritterlichen Romanensprache gewöhnt hatte, zur gehörigen Zeit ein wenig abzukürzen, konnte er sich nicht entschließen. Schon damals, als er sich noch in seiner pompösen Monotonie gefiel, liebte er eine feierliche Geschwätzigkeit; und diesen Geschmack gab er auch in seiner sonst so weichen und melodischen Novellensprache nicht auf. Selten oder nie belebt er seine Gemälde durch einen energischen Zug. Er mag erzählen, oder beschreiben, oder räsonniren; immer ist er bis zum Uebermaß freigebig mit sanft aneinander gereiheten Worten. Vielleicht fand er diese Redseligkeit, die ihm überdem natürlich war, auch nach Grundsätzen schicklich für den nächsten Zweck seiner Novellen; denn er schrieb diese Novellen, wie er selbst sagt, zunächst für Damen a). Darüber wurde aber auch sein Vortrag

mento, intendo da una delle sue maravigliose cose cominciare, acciocchè, quella udita, la nostra speranza in lui siccome in cosa impermutabile si fermi, e sempre sia da noi il suo nome laudato. Darauf folgt dann, ehe die Erzählung anfängt, eine ähnliche Betrachtung über die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge.

a) Nachdem er des Danks erwähnt hat, den er den Damen schuldig geworden ist, erklärt er sich über seinen Vorsatz, ihnen diesen Dank zu beweisen. Sehr wahr und artig zeichnet er die bedrängte Lage des weiblichen Geschlechts, dem so viele Ergötzungen, durch die sich Männer zerstreuen können, versagt sind. Esse (le donne) a' delicati petti tenendo e vergognando tengono l'amorose fiamme nascose — e oltre cio ristrette da voleri, da piaceri, da comandamenti de' padri, delle madri, de'

[illegible] ad qual fu tanto, che non fo- [illegible]
[illegible] il fe' di Babilonia Soldano,
[illegible] sopra i Saracini e Cristia-
[illegible] in diverse guerre ed in gran-
[illegible] speso tutto il suo tesoro, e
[illegible] bisognandogli una
[illegible], nè veggendo, donde così
[illegible] già bisognavano, avergli potesse,
[illegible] un ricco Giudeo, il cui nome
[illegible] quale ec. Doch sind ungefähr
[illegible] Periode. Ist das Erzählungs-

Prosaautor, der, wie Dante, energisch und dabei anziehend wie Boccaz zu schreiben verstanden hätte, würde auf den Geschmack seiner Nation ganz anders gewirkt haben. Durch Boccaz'ens übel verstandenes Beispiel ist der Hang zur weichlichen Anmuth, der sich schon damals im neueren Italien entwickelte, begünstigt, und feierliche Geschwätzigkeit in der italienischen Prose classisch geworden, so, daß der männliche Machiavell, von dem im folgenden Buche die Rede seyn wird, unter seinen Landsleuten fast einsam dasteht c).

* * *

Boccaz, dem seine Schriften in Versen und in Prose zu seiner Zeit den Namen des vortrefflichsten Dichters und Redners erwarben (*poeta ed oratore eccellentissimo* heißt er gewöhnlich auf dem Titel der ältern Ausgaben) hätte auch als Aesthetiker durch seinen Commentar über die göttliche Comödie des Dante seinen Zeitgenossen nützlicher werden können, wäre die Kritik damals nur ein wenig aufgeklärter, oder Boccaz selbst in seinem Geschmacke fester gewesen. Die historische Anzeige des guten Willens, den Boccaz durch seinen Commentar an den Tag legte, mag hier die Geschichte seiner literarischen Verdienste beschließen d).

Von

c) Noch eine Notiz ist hier nachzuhohlen. Das Decameron hatte anfangs auch den Titel *Il principe Galeotto.* Vermuthlich liegt darin eine Anspielung auf Privatverhältnisse. Die italienischen Litteratoren wissen wenigstens nichts bestimmtes darüber zu sagen. S. *Mazzuchelli*, Scritt. d'Ital. p. 1340. in der Anmerkung.

d) Noch eine Reihe von Schriften, die von Einigen dem

Von Petrarch und Boccaz bis auf das Zeitalter des Lorenz von Medici.

Keine Periode in der Geschichte des menschlichen Geistes beweiset deutlicher, als die Zeit, die nach Petrarch und Boccaz in Italien folgte, daß die günstigsten Umstände kein Genie hervorrufen können. Nicht nur veränderte sich nichts, weder in den religiösen, noch in den politischen Verhältnissen, zum Nachtheil der Litteratur und Kunst; die neue Cultur war im sichtbaren Fortschreiten. Die Schriften der alten Classiker wurden immer bekannter. Petrarchs Poesie und Boccaz'ens Prose verbreiteten nicht nur durch ganz Italien die veredelte Nationalsprache; sie erweckten auch unter Geistlichen und Weltlichen einen ästhetischen Enthusiasmus, von dem man ausserordentliche Dinge erwarten konnte. Ueberall wollte man dichten. Talente, die sich nur ein wenig hervorthaten, wurden mit ungemessenem Beifalle belohnt. Und nicht ein einziger Dichter trat auf, dem eine billige Nachwelt einen Platz neben Dante und Petrarch anweisen könnte.

Alle historischen Nachforschungen, in den Umständen die Gründe dieses Stillstandes der intensiven Entwickelung des Geistes und Geschmacks aufzufinden, möchten wohl vergebens seyn. Einige meinen, das neu belebte Studium der alten Litteratur habe der Nationallitteratur geschadet; es habe die vorzüglichsten

Polygraphen Boccaz beigelegt, von Andern aber nicht für ächt anerkannt werden, findet man sorgfältig verzeichnet von Mazzuchelli, l. c. p. 1365. Es sind nicht weniger als vier und zwanzig verschiedene Werke, unter diesen auch mehrere in lateinischer, die meisten aber in italienischer Sprache.

sten Köpfe an sich gezogen; und die Poesie in der veredelten Volkssprache sei Leuten Preis gegeben, die sich selbst wenig über das Volk erhoben. Aber dieser Vorwurf, wenn es ein Vorwurf ist, müßte, um gerecht zu seyn, denn doch die alte Litteratur vorzüglich in den Zeiten treffen, wo der Enthusiasmus für die alten Autoren seine äusserste Höhe erreicht hatte. Dieß war aber das Zeitalter des Lorenz von Medici. Und gerade von dieser Zeit an blühe auch die italienische Nationalpoesie mit neuer Kraft wieder auf.

Es gehörte in den Plan des Schicksals — wenn es erlaubt ist, in einer Geschichte des Geschmacks das ernsthafte Schicksal zu nennen — daß eine Zeitlang kein vorauseilendes Genie das bildungsfähige Publicum, das mit Besonnenheit so rasch nicht folgen konnte, im Enthusiasmus zu weit fortreissen und eben dadurch in der That aufhalten solte. Die extensiven Fortschritte des guten Geschmacks in Italien sind es, was man in der Periode von Petrarch und Boccaz bis auf Lorenz von Medici vorzüglich bemerken muß. Man sieht bei dieser Gelegenheit noch ein Mal, wie ausserordentlich Petrarchs reiner Geschmack für sein Zeitalter war; aber man sieht keinen Rückgang der ästhetischen Cultur und kein Sinken des Geschmacks nach Petrarchs Tode, wie sich die Litteratoren und Geschichtschreiber bei der Bezeichnung des Geistes dieser Periode gern ausdrücken. War denn der rein petrarchische Geschmack schon je in Italien herrschend gewesen?

Aber ausführlich von Sängern und Schriftstellern zu reden, deren keiner weder die Poesie noch die Prose selbst weiter brachte, muß der Geschichtschreiber des Geschmacks dem Litterator überlassen.

Dichter, wie diejenigen, die nach Petrarchs Tode in Ansehen kamen, gab es schon mehrere unter seinen Zeitgenossen. Sennuccio del Bene und Franceschino degli Albizzi, die, wie Boccaz, und vielleicht noch enger als dieser, mit dem berühmten Dichter durch Freundschaft verbunden waren, ahmten auch seine Sonette nach. Die Verse des Buonaccorso di Montemagno, die um eben diese Zeit oder bald nachher bekannt wurden, fanden nicht wenig Beifall. Und wer weiß, wie viele Andere, die jetzt vergessen sind, damals eben so hoch geschätzt wurden?

So fand auch Boccaz schon unter seinen Zeitgenossen einen Nachahmer oder Nebenbuhler, der ihn auch noch eine Weile überlebte. Franco Sacchetti, geboren zu Florenz, ungefähr um das Jahr 1335, gestorben ungefähr um das Jahr 1400, hat sich durch eine Novellensammlung bekannt gemacht, die noch jetzt geschätzt und gelesen wird, nachdem seine Verse — denn er stand auch in dem Rufe eines vorzüglichen Dichters — längst in Vergessenheit gerathen sind v). Die Novellen von Sacchetti verdanken, wie die von Boccaz, ihre Celebrität großen Theils auch ihrer correcten und ächt toscanischen Diction. Durch sie haben sogar die gemeinen und sprüchwörtlichen

v) Die vollständigsten Nachrichten von den Lebensumständen und Gedichten des Sacchetti finden sich bei der besten Ausgabe seiner Novellen. (Florenz, 1724.) Von den Novellen hat man auch eine Ausgabe *ad uso de' modesti giovani studiosi della lingua Toscana*. Venez. 1754. — Wäre unter den italienischen Prosaisten ein Cicero, oder nur ein Nepos zu finden; sollte man dann wohl der Bildung des Geschmacks der Jugend in Italien Boccazische oder gar Sacchetti'sche Novellen zum Grunde legen?

chen Ausdrücke der Florentiner zuerst eine classische Sanction erhalten. Uebrigens ist die ganze Sammlung nichts mehr als ein artiges Vademecum. Die Erzählungen sind kleine Anekdoten und Schwänke, die uns in gewissen Stunden wohl ergötzen können [f]). Nur für Verstand und Gefühl muß man andre Nahrung suchen. Sacchetti's Novellen fehlt es nicht an Leichtigkeit und Simplicität. Auch sind seine Perioden nicht so gedehnt, wie die Boccazischen. Aber seine ganze Manier ist gegen die Boccazische gemein und frostig. Er erzählt, wie es scheint, mehr aus dem Gedächtnisse, als aus der Phantasie. Seiner Sprache fehlt durchaus der schöne Sylbenfall der Prose des Decamerons; und in den erzählten Schwänken und Einfällen selbst findet man wenig oder gar keinen Beweis von feinerer Menschenkenntniß, und kaum hier und da ein Körnchen von satyrischer Würze eingestreut [g]).

An

f) Auch das Geschichtchen, das unser Bürger unter dem Titel Der Kaiser und der Abt erzählt hat, findet sich schon bei Sacchetti. Es ist die dritte seiner Novellen. Aber welch ein üppiges und edles Gewächs ist Bürgers Erzählung gegen diese Novelle!

g) Eine Anekdote von dem Mahler Giotto mag als Probe der Manier des Sacchetti ganz hier stehen. Sie ist die neun und dreissigste in der gewöhnlichen Sammlung. — Chi è uso a Firenze, sa, che ogni prima domenica di mese si va a San Gallo, e uomini e donne in compagnia, e vanno là più a diletto, che a perdonanza. Mossesi Giotto una di queste domeniche con sua brigata per andare, ed essendo nella via del Cocomero alquanto ristato, dicendo una certa novella, passando certi porci di Santo Antonio, ed uno di quelli correndo furiosamente, diede alle gambe di Giotto per sì fatta maniera, che Giotto

cadde

An zwei Novellensammlungen, wie die von Boccaz und Sacchetti, hätte das italienische Publicum auf ein Paar Jahrhunderte völlig genug gehabt. Aber zu einer Zeit, wo eine Prose voll Ernst und Würde nöthig gewesen wäre, um der neu beliebten Manier, zu fabuliren und zu amüsiren, wenigstens das Gegengewicht zu halten, drängte sich ein Histörchensammler und Novellist hinter den andern. Bald nach Boccaz'ens Tode trat Herr Johann oder Ser Giovanni, dessen Familienname sich nicht einmal erhalten hat, mit einer neuen Novellensammlung hervor, die sich schon durch ihren übermäßig spaßhaften Titel als etwas ganz Besonders empfehlen sollte. *Il pecorone*, zu Deutsch etwa so viel als der große Tölpel oder der dumme Teufel, lautet dieser Titel; und damit soll gemeint seyn kein anderer, als der bescheidene Verfasser selbst, und seines Gleichen h). Eine ge-

cadde in terra. Il quale ajutatosi da se e da' compagni, levatosi e scotendosi, nè bestemmiò li porci, nè disse verso loro alcuna parola, ma volto a' compagni, mezzo sorridendo disse: O non hanno e' ragione? Che io ho guadagnato a' miei di con le setole loro miglia-ja di lire, e mai non diedi loro una scodella di broda. Gli compagni, udendo questo, cominciarono a ridere. Che rileva a dire, Giotto è maestro di ogni cosa? Mai non dipignesti tanto bene alcuna storia, quanto hai dipinto bene il caso di questi porci.

h) Er drückt sich darüber verständlich genug in dem kurzen Sonette aus, das vor dem Pecorone als eine Art von Vorrede steht und zugleich das Jahr angiebt, wo der Verfasser sein großes Werk angefangen hat.

Mille trecento con settant' otto anni
Veri correvan, quando indominciato
Fù questo libro scritto ed ordinato,
Come vedete, per me Ser Giovanni.
E in bettazzario ebbi anco poco affanni,

Perchè

ge Leser können sich aber auch verleiten lassen, eben diesen Titel an den galanten Jüngling zu übertragen, dem die eine Hälfte der Novellen, die hier erzählt werden, in den Mund gelegt ist. Er verliebt sich auf bloßes Hörensagen in eine schöne und tugendhafte Nonne, Namens Saturnina. Ehe er sie nur einmal gesehen hat, wird er um ihrer willen ein Klosterbruder. So kommt er mit ihr unter ein Dach, lernt sie nun näher kennen, kommt bald mit ihr in ein Verständniß, und als sie so weit sind, daß sie geheime Zusammenkünfte verabreden können, kommen sie fünf und zwanzig Abende hinter einander im Sprachzimmer zusammen und — erzählen einander Novellen. Weiter geht der Roman auch am Schlusse des Werks nicht. Die Liebenden nehmen einander zwar sittsam in die Arme, gehen aber darauf aus einander wie gewöhnlich. Wir erfahren nicht, warum sie nicht wieder zusammen kommen [i]). Aber ein halbes Hundert von Geschichtchen, die in keiner Verbindung stehen, sind doch nun im Sinne

Perche un mio car Signor l'ha intitolato,
E' è per me nome il Pecoron chiamato,
Perche ci ha dentro novi Barbagiani,
Ed io son capo di cotal brigata,
Che vo' belando come pecorone,
Facendo libri, e non ne so boccata, etc.

i) Hier ist der Schluß des Pecorone: Finita la canzonetta, i detti due amanti con singolarissimo diletto *più e più volte s'abbracciarono* insieme con molte amorose e dolcissime parole; *ed io lo posso dir di veduta*, perocche assaissime volte mi trovai presente, dove s'usava quel diletto e quel piacer, che detto abbiamo di sopra, *senza alcuna disonestà; così il detto frate Auretto ebbe dalla Saturnina quelle consolazioni e quel diletto che onestamente si possono avere;* e posero fine a' lor disiati e dilettevoli ragionamenti, e ciascun di loro si partì con buona ventura.

Scherze einzuwenden hatten, die in den Erzählungen der jungen Herren vorkommen, so darf doch auch die liberalste Kritik keine Plattheit in dergleichen Spielen des Muthwillens dulden. Platt genug ist schon die Freiheit, die sich die artig seyn wollenden Erzähler nehmen, auf diese Art eine Gesellschaft zu ergötzen, die zu mehr als zwei Drittheilen aus Damen besteht; und diese Damen empfehlen sich auch eben nicht sehr durch die Nachsicht, mit der sie solche Vorträge anhören x). Aber noch widerlicher ist die cynische Derbheit des Ausdrucks in mehreren dieser anstößigen Stellen y). Und alle diese Unterhaltungen sind eingeleitet durch eine christlich religiöse Betrachtung z).

Auch

x) Bei der ersten unter diesen anstößigen Erzählungen werden die Damen zwar anfangs ein wenig roth. La novella, heißt es *Giornata* I. *Nov.* 5., di Dioneo raccontata con *un poco di vergogna* pinse i cuori delle donne ascoltanti, e con *onesto rossore* ne' loro visi apparito ne diede segno. Da sie aber beim Schlusse finden, daß das Geschichtchen satyrisch und lehrreich ist, so bekommt der Erzähler nur einen ganz leichten Verweis mit einigen süßen Wörtchen (con alquante dolce parolette). Die süßen Wörtchen schrecken denn auch die jungen Herren nicht ab, an den folgenden Tagen ähnliche Verweise zu verdienen.

y) Ein Verzeichniß solcher Stellen wird nicht leicht Jemand hier erwarten. Man lese nur gleich in der ersten Sitzung (giornata) die vierte Novelle, wo ein scandalöses Geschichtchen von einem Mönch erzählt wird, der, so wie er ein Weib ansah, "*fieramente fù assalito dalla concupiscenza carnale.*"

z) Die erste Novelle fängt an: Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa, laquale l'uomo fà, dallo ammirabile e santo nome di colui, il quale del tutto fù fattore, le dia principio; perchè dovendo io al nostro novellare, siccome primo, dare cominciamento,

Auch dem Styl des Decameron fehlt viel an der klassischen Unübertrefflichkeit, deren Canon wir in der antiken Prose finden. Das steife Prunkgewand der Ritterromane hatte Boccaz endlich abgelegt; aber die Schleppe der Perioden, an die er sich bei der Nachahmung der ritterlichen Romansprache gewöhnt hatte, zur gehörigen Zeit ein wenig abzukürzen, konnte er sich nicht entschließen. Schon damals, als er sich noch in seiner pompösen Monotonie gefiel, liebte er eine feierliche Geschwätzigkeit; und diesen Geschmack gab er auch in seiner sonst so weichen und melodischen Novellensprache nicht auf. Selten oder nie belebt er seine Gemälde durch einen energischen Zug. Er mag erzählen, oder beschreiben, oder räsonniren; immer ist er bis zum Uebermaß freigebig mit sanft aneinander gereiheten Worten. Vielleicht fand er diese Redseligkeit, die ihm überdem natürlich war, auch nach Grundsätzen schicklich für den nächsten Zweck seiner Novellen; denn er schrieb diese Novellen, wie er selbst sagt, zunächst für Damen [a]). Darüber wurde aber auch sein Vortrag

mento, intendo da uno delle sue maravigliose cose cominciare, acciocche, quella udita, la nostra speranza in lui siccome in cosa impermutabile si fermi, e sempre sia da noi il suo nome laudato. Darauf folgt dann, ehe die Erzählung anfängt, eine ähnliche Betrachtung über die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge.

a) Nachdem er des Danks erwähnt hat, den er den Damen schuldig geworden ist, erklärt er sich über seinen Vorsatz, ihnen diesen Dank zu beweisen. Sehr wahr und artig zeichnet er die bedrängte Lage des weiblichen Geschlechts, dem so viele Ergötzungen, durch die sich Männer zerstreuen können, versagt sind. Esse (le donne) a' delicati petti tenendo e vergognando tengono l'amorose fiamme nascose — e oltre cio ristrette da voleri, da piaceri, da comandamenti de' padri, delle madri, de'

trag zur Damenprose. Und wenn gleich die Länge der meisten seiner Perioden nicht mit deutschem Maße gemessen werden darf, weil die natürliche Folge der Wörter in der italienischen Sprache die ungezwungene Verknüpfung vieler Sätze in langen Perioden begünstigt; so giebt es doch solcher Perioden im Decameron, nach den Gesetzen des natürlichen Erzählungsstyls überhaupt, zu viele; und manchen fehlt noch dazu der gefällige Fluß der Worte b). Unschuldig ist Boccaz an den übeln Folgen, die der Styl seines Decamerons für die Litteratur seiner Nation gehabt hat. Denn wer hieß die Italiener der folgenden Jahrhunderte die Manier ihres Boccaz als musterhaft in jedem Sinne verehren und nachahmen? Aber ein Lieb-

lings

de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle camere richiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora seco rivolgono diversi pensieri. Ihnen zu Liebe will er also hundert anmuthige und nützliche Geschichten erzählen, acciocchè, sagt er, in parte per me s'ammendi il peccato della fortuna. *Proemio.*

b) z. B. in der Erzählung (*Giornata. I. Nov. 3.*) der Geschichte des Juden Melchisedech, die unserm Lessing den Stoff zu der Fabel von den drei Ringen im Nathan den Weisen gegeben hat, heißt es ein Mal: Il saladino, il valore del qual fù tanto, che non solamente di piccolo uomo il fe' di Babilonia Soldano, ma ancora molti vittorie sopra i Saracini e Cristiani gli fece avere, avendo in diverse guerre ed in grandissime sue magnificenze speso tutto il suo tesoro, e per alcuno accidente sopravenutogli bisognandogli una buona quantità di danari, nè veggendo, donde così prestamente, come gli bisognavano, avergli potesse, gli venne in memoria un ricco Giudeo, il cui nome era Melchisedech, il quale *etc.* Dieß sind ungefähr erst zwei Drittheile der Periode. Ist das Erzählungsstyl?

saautor, der, wie Dante, energisch und dabei anziehend wie Boccaz zu schreiben verstanden hätte, würde auf den Geschmack seiner Nation ganz anders gewirkt haben. Durch Boccaz'ens übel verstandenes Beispiel ist der Hang zur weichlichen Anmuth, der sich schon damals im neueren Italien entwickelte, begünstigt, und feierliche Geschwätzigkeit in der italienischen Prose classisch geworden, so, daß der männliche Machiavell, von dem im folgenden Buche die Rede seyn wird, unter seinen Landsleuten fast einsam dastehe c).

* * *

Boccaz, dem seine Schriften in Versen und in Prose zu seiner Zeit den Namen des vortrefflichsten Dichters und Redners erwarben (*poeta ed oratore eccellentissimo* heißt er gewöhnlich auf dem Titel der ältern Ausgaben) hätte auch als Aesthetiker durch seinen Commentar über die göttliche Comödie des Dante seinen Zeitgenossen nützlicher werden können, wäre die Kritik damals nur ein wenig aufgeklärter, oder Boccaz selbst in seinem Geschmacke fester gewesen. Die historische Anzeige des guten Willens, den Boccaz durch seinen Commentar an den Tag legte, mag hier die Geschichte seiner literarischen Verdienste beschließen d).

Von

c) Noch eine Notiz ist hier nachzuhohlen. Das Decameron hatte anfangs auch den Titel *Il principe Galeotto*. Vermuthlich liegt darin eine Anspielung auf Privatverhältnisse. Die italienischen Litteratoren wissen wenigstens nichts bestimmtes darüber zu sagen. S. *Mazzucchelli*, Scritt. d'Ital. p. 1340. in der Anmerkung.

d) Noch eine Reihe von Schriften, die von Einigen dem

Bo

Von Petrarch und Boccaz bis auf das Zeitalter des Lorenz von Medici.

Keine Periode in der Geschichte des menschlichen Geistes beweiset deutlicher, als die Zeit, die nach Petrarch und Boccaz in Italien folgte, daß die günstigsten Umstände kein Genie hervorrufen können. Nicht nur veränderte sich nichts, weder in den religiösen, noch in den politischen Verhältnissen, zum Nachtheil der Litteratur und Kunst; die neue Cultur war im sichtbaren Fortschreiten. Die Schriften der alten Classiker wurden immer bekannter. Petrarchs Poesie und Boccaz'ens Prose verbreiteten nicht nur durch ganz Italien die veredelte Nationalsprache; sie erweckten auch unter Geistlichen und Weltlichen einen ästhetischen Enthusiasmus, von dem man ausserordentliche Dinge erwarten konnte. Ueberall wollte man dichten. Talente, die sich nur ein wenig hervorthaten, wurden mit ungemessenem Beifalle belohnt. Und nicht ein einziger Dichter trat auf, dem eine billige Nachwelt einen Platz neben Dante und Petrarch anweisen könnte.

Alle historischen Nachforschungen, in den Umständen die Gründe dieses Stillstandes der intensiven Entwickelung des Geistes und Geschmacks aufzufinden, möchten wohl vergebens seyn. Einige meinen, das neu belebte Studium der alten Litteratur habe der Nationallitteratur geschadet; es habe die vorzüglichsten

Polygraphen Boccaz beigelegt, von Andern aber nicht für ächt anerkannt werden, findet man sorgfältig verzeichnet von Mazzuchelli, l. c. p. 1365. Es sind nicht weniger als vier und zwanzig verschiedene Werke, unter diesen auch mehrere in lateinischer, die meisten aber in italienischer Sprache.

sten Köpfe an sich gezogen; und die Poesie in der veredelten Volkssprache sei Leuten Preis gegeben, die sich selbst wenig über das Volk erhoben. Aber dieser Vorwurf, wenn es ein Vorwurf ist, müßte, um gerecht zu seyn, denn doch die alte Litteratur vorzüglich in den Zeiten treffen, wo der Enthusiasmus für die alten Autoren seine äusserste Höhe erreicht hatte. Dieß war aber das Zeitalter des Lorenz von Medici. Und gerade von dieser Zeit an blüht auch die italienische Nationalpoesie mit neuer Kraft wieder auf.

Es gehörte in den Plan des Schicksals — wenn es erlaubt ist, in einer Geschichte des Geschmacks das ernsthafte Schicksal zu nennen — daß eine Zeitlang kein voraneilendes Genie das bildungsfähige Publicum, das mit Besonnenheit so rasch nicht folgen konnte, im Enthusiasmus zu weit fortreissen und eben dadurch in der That aufhalten solte. Die extensiven Fortschritte des guten Geschmacks in Italien sind es, was man in der Periode von Petrarch und Boccaz bis auf Lorenz von Medici vorzüglich bemerken muß. Man sieht bei dieser Gelegenheit noch ein Mal, wie ausserordentlich Petrarchs reiner Geschmack für sein Zeitalter war; aber man sieht keinen Rückgang der ästhetischen Cultur und kein Sinken des Geschmacks nach Petrarchs Tode, wie sich die Litteratoren und Geschichtschreiber bei der Bezeichnung des Geistes dieser Periode gern ausdrücken. War denn der rein petrarchische Geschmack schon je in Italien herrschend gewesen?

Aber ausführlich von Sängern und Schriftstellern zu reden, deren keiner weder die Poesie noch die Prose selbst weiter brachte, muß der Geschichtschreiber des Geschmacks dem Litterator überlassen.

Dichter, wie diejenigen, die nach Petrarchs Tode in Ansehen kamen, gab es schon mehrere unter seinen Zeitgenossen. Sennuccio del Bene und Franceschino degli Albizzi, die, wie Boccaz und vielleicht noch enger als dieser, mit dem berühmten Dichter durch Freundschaft verbunden waren, ahmten auch seine Sonette nach. Die Verse des Buonaccorso di Montemagno, die um eben diese Zeit oder bald nachher bekannt wurden, fanden nicht wenig Beifall. Und wer weiß, wie viele Andere, die jetzt vergessen sind, damals eben so hoch geschätzt wurden?

So fand auch Boccaz schon unter seinen Zeitgenossen einen Nachahmer oder Nebenbuhler, der ihn auch noch eine Weile überlebte. Franco Sacchetti, geboren zu Florenz, ungefähr um das Jahr 1335, gestorben ungefähr um das Jahr 1400, hat sich durch eine Novellensammlung bekannt gemacht, die noch jetzt geschätzt und gelesen wird, nachdem seine Verse — denn er stand auch in dem Rufe eines vorzüglichen Dichters — längst in Vergessenheit gerathen sind *). Die Novellen von Sacchetti verdanken, wie die von Boccaz, ihre Celebrität großen Theils auch ihrer correcten und ächt toscanischen Diction. Durch sie haben sogar die gemeinen und sprüchwörtlichen

*) Die vollständigsten Nachrichten von den Lebensumständen und Gedichten des Sacchetti finden sich bei der besten Ausgabe seiner Novellen. (Florenz, 1724.) Von den Novellen hat man auch eine Ausgabe *ad uso de' modesti giovani studiosi* della lingua Toscana. Venez. 1754. — Wäre unter den italienischen Prosaisten ein Cicero, oder nur ein Nepos zu finden; sollte man dann wohl der Bildung des Geschmacks der Jugend in Italien Boccazische oder gar Sacchetti'sche Novellen zum Grunde legen?

chen Ausdrücke der Florentiner zuerst eine classische Sanction erhalten. Uebrigens ist die ganze Sammlung nichts mehr als ein artiges Vademecum. Die Erzählungen sind kleine Anekdoten und Schwänke, die uns in gewissen Stunden wohl ergötzen können [f]). Nur für Verstand und Gefühl muß man andre Nahrung suchen. Sacchetti's Novellen fehlt es nicht an Leichtigkeit und Simplicität. Auch sind seine Perioden nicht so gedehnt, wie die Boccazischen. Aber seine ganze Manier ist gegen die Boccazische gemein und frostig. Er erzählt, wie es scheint, mehr aus dem Gedächtnisse, als aus der Phantasie. Seiner Sprache fehlt durchaus der schöne Sylbenfall der Prose des Decamerons; und in den erzählten Schwänken und Einfällen selbst findet man wenig oder gar keinen Beweis von feinerer Menschenkenntniß, und kaum hier und da ein Körnchen von satyrischer Würze eingestreut [g]).

An

f) Auch das Geschichtchen, das unser Bürger unter dem Titel Der Kaiser und der Abt erzählt hat, findet sich schon bei Sacchetti. Es ist die dritte seiner Novellen. Aber welch ein üppiges und edles Gewächs ist Bürgers Erzählung gegen diese Novelle!

g) Eine Anekdote von dem Mahler Giotto mag als Probe der Manier des Sacchetti ganz hier stehen. Sie ist die neun und dreissigste in der gewöhnlichen Sammlung. — Chi è uso a Firenze, sa, che ogni prima domenica di mese si va a San Gallo, e uomini e donne in compagnia, e vanno là più a diletto, che a perdonanza. Mossesi Giotto una di queste domeniche con sua brigata per andare, ed essendo nella via del Cocomero alquanto ristato, dicendo una certa novella, passando certi porci di Santo Antonio, ed uno di quelli correndo furiosamente, diede alle gambe di Giotto per sì fatta maniera, che Giotto cadde

An zwei Novellensammlungen, wie die von Boccaz und Sacchetti, hätte das italienische Publicum auf ein Paar Jahrhunderte völlig genug gehabt. Aber zu einer Zeit, wo eine Prose voll Ernst und Würde nöthig gewesen wäre, um der neu beliebten Manier, zu fabuliren und zu amüsiren, wenigstens das Gegengewicht zu halten, drängte sich ein Histörchensammler und Novellist hinter den andern. Bald nach Boccaz'ens Tode trat Herr Johann oder Ser Giovanni, dessen Familienname sich nicht einmal erhalten hat, mit einer neuen Novellensammlung hervor, die sich schon durch ihren übermäßig spaßhaften Titel als etwas ganz Besonders empfehlen sollte. *Il pecorone*; zu Deutsch etwa soviel als der große Tölpel oder der dumme Teufel, lautet dieser Titel; und damit soll gemeint seyn kein anderer, als der bescheidene Verfasser selbst, und seines Gleichen h). Eini-

ge

cadde in terra. Il quale ajutatosi da se e da' compagni, levatosi e scotendosi, nè bestemmiò li porci, nè disse verso loro alcuna parola; ma voltosi a' compagni, mezzo sogghignando disse: O non hanno e' ragione? Che io ho guadagnato a' miei dì con le setole loro miglia-ja di lire, e mai non diedi loro una scodella di broda. Gli compagni, udendo questo, cominciarono a ridere. Che rileva a dire, Giotto è maestro di ogni cosa? Mai non dipignesti tanto bene alcuna storia, quanto hai dipinto bene il caso di questi porci.

h) Er drückt sich darüber verständlich genug in dem burlesken Sonette aus, das vor dem Pecorone als eine Art von Vorrede steht und zugleich das Jahr angiebt, wo der Verfasser sein großes Werk angefangen hat.

Mille trecento con settant' otto anni
Veri correvan, quando incominciato
Fù questo libro scritto ed ordinato,
Come vedete, per me Ser Giovanni.
E in battezzario ebbi anco poco affanni,

Perche

ge Leser könnten sich aber auch verleiten lassen, eben diesen Titel an den galanten Jüngling zu übertragen, dem die eine Hälfte der Novellen, die hier erzählt werden, in den Mund gelegt ist. Er verliebt sich auf bloßes Hörensagen in eine schöne und tugendhafte Nonne, Namens Saturnina. Ehe er sie nur einmal gesehen hat, wird er um ihrer willen ein Klosterbruder. So kommt er mit ihr unter ein Dach, lernt sie nun näher kennen, kommt bald mit ihr in ein Verständniß, und als sie so weit sind, daß sie geheime Zusammenkünfte verabreden können, kommen sie fünf und zwanzig Abende hinter einander im Sprachzimmer zusammen und — erzählen einander Novellen. Weiter geht der Roman auch am Schlusse des Werks nicht. Die Liebenden nehmen einander zwar sittsam in die Arme, gehen aber darauf aus einander wie gewöhnlich. Wir erfahren nicht, warum sie nicht wieder zusammen kommen [i]). Aber ein halbes Hundert von Geschichtchen, die in keiner Verbindung stehen, sind doch nun im

Sinne

Perche un mio car Signor l'ha intitolato,
E' è per me nome il Pecoron chiamato,
Perche ci ha dentro novi Barbagiani,
Ed io son capo di cotal brigata,
Che vo' bellando come pecorone,
Facendo libri, e non ne so boccata, etc.

i) Hier ist der Schluß des Pecorone: Finita la canzonetta, i detti due amanti con singolarissimo diletto *più e più volte s'abbracciarano* insieme con molte amorose e dolcissime parole; *ed io lo posso dir di veduta*, perocche assaissime volte mi trovai presente, dove s'usava quel diletto e quel piacer, che detto abbiamo di sopra, *senza alcuna disonestà; così il detto frate Auretto ebbe dalla Saturnina quelle consolazioni e quel diletto che onestamente si possono avere*; e posero fine a' lor disiati e dilettevoli ragionamenti, e ciascun di loro si partì con buona ventura.

Sinne des Verfassers zu einem Ganzen geworden. So wolte der Herr Johann mit dem Boccaz wetteifern. Sein liebendes Paar singt auch einige Mal nach der Erzählung ein Liedchen im Styl der Canzonetten des Decameron, ohne daß die Priorin im Kloster davon aufwacht. Auch die weiche Manier und die Grazie der Sprache des Boccaz ahmte der Herr Johann nach, so gut er konnte. Aber mit aller seiner Mühe hat er sich auf's Höchste den Ruhm eines leidlichen Nachahmers erworben k).

Mit dem großen Tölpel des Ser Giovanni nimmt selbst die einseitige Cultur der italienischen Prose auf eine geraume Zeit ein Ende. Desto mehr wurden wahrscheinlich Verse, besonders Sonette gemacht. Als poetische Versuche andrer Art werden aus der Mitte des

k) Der Schluß des Pecorone (S. die vorige Anmerkung) mag auch als Probe des Styls dienen, in dem das ganze Werk verfaßt ist. Die Manier des Ser Giovanni ist weniger trocken, als die des Sacchetti, aber nur, weil jener in jedem Zuge den Boccaz nachahmte. Ser Giovanni mischt unter seine Novellen auch Anekdoten aus der alten, besonders der römischen Geschichte. Die letzte und bei weitem längste Novelle ist gar eine vollständige Geschichte Carls von Anjou, des furchtbaren Gegners der deutschen Kaiser in Italien. Man kann dem Ser Giovanni keine romaneske Veranstaltung der wahren Geschichte vorwerfen. Wie weit er es aber in der historischen Kunst gebracht hatte, kann man schon aus der Art sehen, wie er den Tod des unglücklichen Conradin von Schwaben erzählt. Come, sagt, il Rè Corradino e quelli Signori ebbe in sua balia, prese consiglio di cio, che n'avesse a fare, e al fine prese partito, di fargli morire, e fece per via di giudizio formare un' inquisizione sopra loro, d'essere stati traditori della corona, e nimici della chiesa; e così furono decollati Corradino, e'l duca d'Osterlich, etc.

des vierzehnten Jahrhunderts ein Paar histori-sche Gedichte genannt. Ein gewisser Boezio di Reinaldo oder Buccio Renallo versificirte die Geschichte seiner Vaterstadt Aquila. Ein andrer Buccio oder Boezio di San Vittorino setzte die Reime fort. Ein eben so unberühmter Pier de Natali besang in Stanzen die Ankunft des Pabstes Alexander III. in Venedig. Niemand denkt mehr an diese Verse.

Merkwürdiger sind in der Litteratur der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die ersten Documente des Hanges zur burlesken Satyre, in dem sich die italienische Nation bei allen Abwechselungen und Launen ihres Geschmacks von dieser Zeit an immer getreu geblieben ist. Daß man dieser Satyre zuerst eine lyrische Form gab, ließ sich nicht anders erwarten. Ist doch fast keine Nation, unter deren alten Volksliedern nicht Spottlieder wären. Die ersten italienischen Gedichte dieser Art zeichnen sich nur durch die metrische Form aus, die überhaupt in der lyrischen Poesie der Italiener die beliebteste wurde. Dem Sonette paßte man jede Art von Inhalt an. In Sonetten versuchte der derbe Witz, so gut er konnte, nun auch zu spotten. Schon ein halbes Jahrhundert vorher, ehe die burlesk satyrischen Sonette aus der Barbierstube des bewunderten Burchiello zu Florenz von Mund zu Munde gingen, machten sich schon andre Versificatoren durch ähnliche Spiele bekannt. Den Novellisten Sacchetti kann man zu ihnen zählen, wenn ihm anders alle Sonette gehören, die ihm beigelegt werden [1]). Berühmt wurden auch die

1) Eins in derselben Manier wie die des Burchiello findet man auch in der Ausgabe der Poesien dieses witzigen Bar-

die satyrischen Sonette des Antonio Pucci und Andrer, die um dieselbe Zeit lebten m). Pucci ging ein wenig über die Local- und Personalsatyre hinaus, bei der es die übrigen, wie es scheint, bewenden ließen; aber auch in seinen allgemeineren und moralischen Reflexionen zeigt sein Witz wenig Schärfe n).

Ein

Barbiers, die unter dem angeblichen Druckorte London, 1757. herausgekommen ist. Ohne Kopfbrechen bringt man die Sätze so wenig heraus, wie aus den meisten Sonetten des Burchiello; und mit allem Kopfbrechen kann man ohne einen historischen Commentar den Sinn doch kaum halb und halb errathen. Man lese nur:

Nasi cornuti e visi digrignati,
 Nibbi, arzagoghi, e balle di fermenti,
 Cercavan d'Ipocrasse gli argomenti,
Per mettere in molticcio trenta Frati.
Mostravasi la luna a' trelunati,
 Che strusse già due cavalier Godenti
 Di Truffia in Buffia, e venian Sorrenti,
Lanterne e Gusi, con fruson castrati;
 Quando mi misi a noviear montagne,
Passando Como, e Bergamo, e'l mar rosso,
 Dov' Ercole ed Anteo ancor ne piagne.
Allor trovai a Fiesole Minosso
 Con pale, con maroni e con castagne.
Che fuor d'Abruzzi rimondava il fosso,
 Quando Cario-dosso
Gridava forte: O Gian de Repetissi,
Ritrova Bacco col Apocalissi.

m) Man vergleiche *Quadrio*, Storia e rag. d'ogni poesia, Vol. II. p. 551.

n) z. B. in den Reflexionen über die Freundschaft:
Amico alcun non è, ch'altrui soccorra,
 Sia quanto voglia in caso di periglio.
 Se gli vien meno San Giovanni, e'l Giglio
Rimane come basto senza borra.
Và digli, ch'al amico suo ricorra.

Qual

Ein Paar Versuche in der didaktischen Poesie kamen um diese Zeit zum Vorschein. Ein gewisser Paganino Bonafede von Bologna besang in Versen, von denen nur Proben durch den Druck bekannter geworden sind, den Ackerbau. Ein allegorisirendes Lehrgedicht, das mehr Glück machte, ist das Quadriregnum, eine Beschreibung der vier Reiche des Amor, des Satanas, der Laster, und der Tugenden, von Federigo Frezzi aus Foligno. Frezzi ahmte die Manier des Dante nach, und entfernte sich dadurch wenigstens von der großen Straße o). Ein venezianischer Nobile, Jacopo Gradenigo, machte sich ein Geschäft daraus, die vier Evangelien in italienische Reime zu fassen.

Auch von Dichterinnen hören wir jetzt zum ersten Male in der Geschichte der italienischen Poesie reden.

Qual' prima il vide, si gli china il ciglio,
E dagli di parole van consiglio,
E l'altro dice, se' l sa correr, corra.
A dire *amico*, la gente molto erra.
E' oggidì un volgar molto corrotto;
Che chi dicessi della pace guerra.
Al miserabil non è fatto motto etc. etc.

Gemeiner und unwitziger kann man denn doch nicht satyrisiren und moralisiren.

o) Die Ausgaben dieses *Quadriregio* oder *Quadriregno* findet man verzeichnet bei *Quadrio*, l. c. Vol. IV. p. 262. Nach Art der meisten italienischen Litteratoren, die nichts in ihrer Nationallitteratur nur irgend Leidliches ungelobt lassen und selbst das Unleidliche zu tadeln sich schwer entschließen, nennt denn auch Quadrio das Quadriregnum des Frezzi eine opera, che non è punto indegna di gir dietro a Dante. Er bemerkt aber dabei, daß Speroni (kein unbedeutender Richter) dem Buche viel Uebles nachgesagt habe.

reden. Eine Heilige, die heil. Catharine von Siena, steht an ihrer Spitze. Darauf folgen die Namen der Ortensia de Guglielmo, Leonora de' Conti della Ganga, Livia di Chiavello, und andrer Damen, von denen sich der Ruf, daß sie Verse gemacht haben, erhalten hat.

Mit dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts zeigt sich besonders deutlicher, wie die Poesie in toscanischer Mundart immer mehr italienische Nationalpoesie wurde. Der Dichter und Versificatoren, die nicht in Florenz oder im Florentinischen geboren waren, kommen nun schon viele zum Vorschein. Einer der damals beliebtesten Nachahmer Petrarchs, Nicolò Malpigli, war aus Bologna p). Jacopo Sanguinacci war aus Padua. Giusto de' Conti de Valmontone war ein Römer. Tommaso Cambiatore aus Reggio übersetzte Virgils Aeneis in terza rima. Seiner Uebersetzung mußte nachher von andern Händen nachgeholfen werden. Cambiatore wurde aber doch im Jahr 1430 mit dem Lorbeerkranze beehrt.

Der bekannteste unter den jetzt genannten Zöglingen der petrarchischen Muse ist Giusto de Conti. Ihn hatte unter den Reizen seiner Geliebten besonders ihre schöne Hand so begeistert, daß er seinen Gedichten ihr zu Ehren den Titel Die schöne Hand (*la bella mano*) gab. Von seinen Lebensumständen haben sich nur wenige Nachrichten erhalten. Unter diesen Nachrichten ist angemerkt, daß es im Jahr 1409 war, als Giusto de' Conti zu Rom sich in die Be-

sitzes

p) Eine Canzone von diesem Nicolò Malpigli findet man abgedruckt bei Crescimbeni, Commentar. della volgar poesia, Tom. III. p. 134.

sitzerin der schönen Hand verliebte, die er besang. Er lebte bis gegen das Jahr 1452. Ob er auch so lange sang, wissen wir nicht. Mehrere Litteratoren rühmen seine Verse. Man zählt ihn zu den vorzüglichsten unter den Petrarchisten des funfzehnten Jahrhunderts. Aber weder Petrarchs Zartheit, noch seine Phantasie, noch seine schöne Sprache findet man in den Liedern des Giusto de' Conti wieder. Was sich in ihnen als dichterisches Feuer ankündigt, ist am Ende nur Leidenschaft, Uebertreibung und Witzelei [q]).

Der Beifall, den in Florenz ein Historiensänger fand, dessen Name jetzt auch mit seinen Versen ver-

q) Auch Tiraboschi, Storia delle lett. Ital. Tom. VI. p. II. p. 146. meint, daß kein Dichter des vierzehnten J. H. dem Petrarch näher gekommen sei "nella vivezza delle imagini, e nello stil poetico e passionato." Er setzt aber doch hinzu: "benche vi abbia molto di stentato e di languido." Man vergleiche mit diesem Urtheile ein Sonett zur Probe. Es steht, nebst noch einigen von Giusto de Conti, unter andern auch in den *Poesie scelte dopo il Petrarca.* Bergamo. 1750. 8. 2 Voll.

Giunse a Natura il bel pensier gentile,
 Per informar fra noi cosa novella;
 Ma pria mill' anni imaginò, che a quella
Faccia leggiadra man ponesse e stile.
Poi nel più mansueto e nel più umile
 Lieto ascendente di benigna stella
 Creò quest' innocente fera e bella
Alla stagion più tarda, alla più vile.
Ardea la terza spera nel suo cielo,
 Onde si caldamente Amor s'informa
Il giorno, che il bel parto venne in terra.
Ed io mirava la più degna forma,
 Quando vestì d'un si mirabil velo
Quest' anima gentil, che mi fa guerra!

verschollen ist, kann als einer der ersten Beweise des Enthusiasmus dienen, der damals auch solche Poesie begünstigte. Man ist in neueren Zeiten ungewiß gewesen, ob dieser Sänger, den zuletzt nur noch die Litteratoren kannten, Niccolò Cieco mit Namen geheissen habe, oder ob er wirklich blind (cieco) gewesen sei. Das Factum möchte unausgemacht geblieben seyn, wenn nicht derselbe Schriftsteller, durch den wir nun wissen, daß Niccolò von Arezzo wirklich blind war, erzählte, daß die Florentiner an heiligen Festtagen in Schaaren hinströmten, wenn der Blinde sich hören ließ. Er sang von einer Erhöhung, vermuthlich einem Bänkchen, herab geistliche und weltliche Geschichten; und unter seine Zuhörer und Bewunderer mischten sich sogar viele Gelehrte [o]).

Dieß war der Anfang der neuen Bänkelsängerei, zu der bald auch die Sonettenpoesie herabgestimmt wurde. Im Grunde war es nur eine etwas veränderte Erneuerung der Sitten der provenzalischen Troubadours, die ihre Lieder auf den Schlössern der Ritter absangen. Aber wenn es sich für Dichter nach Petrarch nicht mehr ziemte, wie die Troubadours, oder wie auch schon im alten Griechenland die Rhapsoden und im alten Deutschland die Barden, als reisende Virtuosen umherzuziehen und ihre Lieder den Großen oder dem Volke mit eigner Stimme vorzutra-

o) Der Schriftsteller, der dieses meldet, ist Jovianus Pontanus, in dessen Buch *de fortitudine* Lib. II. cap. *de caecitate* Tiraboschi die Stelle entdeckt hat. Dii boni! ruft Pontanus aus. Quam audentiam *Nicolaus caecus* habebat, cum festis diebus Etruscis numeris aut sacras historias aut annales rerum antiquarum e suggestu decantabat! Qui doctorum hominum, qui Florentiae permulti tunc erant, concursus ad eum fiebat!

tragen; so konnte die Poesie bei solchen Vorträgen auch dann nicht gewinnen, wenn gleich die Sänger noch nicht wieder zu wandern anfingen, was doch bald nachher auch geschah. Hier fällt der Unterschied der Geschichte des Geschmacks eines Volks, das aus der natürlichen Wildheit, und eines andern, das aus scholastischer Barbarei sich losarbeiten muß, mit allen seinen Folgen wieder in's Auge. Die Troubadours konnten nicht singen wie die griechischen Rhapsoden, nicht einmal wie vielleicht die deutschen Barden in ihrer kühnen Sinneseinfalt gesungen haben mögen. Ein Gelehrter, der die Alten studirte und seinem seltenen Privatgeschmacke, nicht aber dem Volke, Genüge leisten wolte, mußte der Mann seyn, der in der neuen Poesie den rechten Ton traf. Petrarch war dieser Mann; und schwerlich würde er sich haben überreden lassen, mit eigner Stimme vor dem Volke zu singen. Sobald die neueren Sänger sich selbst dem Volke vortrugen, war es um die schönere Belohnung des nüchternen Selbstgefühls geschehen. Eine excentrische Phrase, wenn sie von dem halb gebildeten Haufen beklatscht wurde, wog nun vielleicht in der Schätzung des Sängers selbst den schönsten, aber prunklosen Gedanken auf.

Einem Publicum, daß der blinde Niccolò von Arezzo mit seinem Bänkelgesange bezauberte, und das sich überdem nach burlesker Satyre sehnte, konnte nun auch kein Sonettensänger willkommener seyn, als der Barbier Burchiello. Wenig Zuverlässiges haben die Nachrichten von den Lebensumständen dieses zu seiner Zeit als ein Alles überstrahlendes Genie bewunderten Witzlings *). Wenn Florenz nicht seine Va-

*) Das Beste und Zuverlässigste möchte wohl *Mazzuchelli* sei-

Vaterstadt war, so wurde es doch das Theater seines Ruhms. Um das Jahr 1415 fing die Epoche dieses Ruhms an; aber erst 1432 wurde er als Barbier immatriculirt t). Sein Familienname ist in Vergessenheit gerathen über dem Namen Burchiello, den ihm das Volk gab und den er gern annahm u). Es soll damit ungefähr so viel gesagt seyn als: Der närrische Kerl, in dessen Versen es drüber und drunter geht. Seinem Charakter haben einige sehr viel Uebels nachgesagt; Andre haben ihn in Schutz genommen. Nur seine Celebrität ist unbestritten. Die Schärfe des Scheermessers und der Satyre des berühmten Burchiello machte seine Barbierstube zum Sammelplatz der Gelehrten und Ungelehrten, Hohen und Niedrigen in Florenz. Wer weiß, ob nicht selbst der große Cosmus von Medici einmal diese Heimath des zügellosen Witzes besucht hat? Wenigstens ließ er den berühmten Mann mit seiner ganzen Barbierstube mahlen und das Gemälde in seiner Gallerie erhöhen.

Daß

seinen Scrittori d'Italia, p. 2432. zusammengetragen haben. Auch Manni hat das Leben des Burchiello erzählt in seinen Veglie piacevoli, ovvero Vite de' più bizarri e giocondi nomini di Toscana.

t) Venne matricolato nel arte di barbiere, ist der Ausdruck des Grafen Mazzuchelli l. c.

u) Auch hierüber giebt Mazzuchelli weitere Auskunft. Verse *alla burchia* machen, wie es in der florentinischen Volkssprache hieß, könnte man auch übersetzen: Verse schütteln, oder: in's Zeug hinein dichten. Mazzuchelli erläutert den Ausdruck *alla burchia* durch *a sproposito e a caso*. Der Ehrenmann Burchiello selbst soll sich auf dem Titel seiner Verse mit diesem und keinem andern Namen genannt haben.

Daß burlesk satyrische Sonette schon vor Burchiello in Italien bekannt und beliebt waren, beweisen die oben mitgetheilten Notizen von der Poesie des Pucci und des Sacchetti. Sind die Verse, die man diesen beiden zuschreibt, authentisch, so hat der berühmte Burchiello nicht einmal das Verdienst, eine neue Manier, noch weniger, eine neue Dichtungsart erfunden zu haben. Nachahmer war er darum noch nicht. Wo seine Vorgänger aufgehört hatten, fuhr er von selbst fort, weil seine burleske Sinnesart mit der satyrischen Volkspoesie seiner Zeit natürlich zusammenstimmte. Seinen Witz nach seinem ganzen Werth oder Unwerthe zu schätzen, ist nicht leicht Jemand mehr im Stande, da wir die Local- und Personalverhältnisse, auf die seine Satyre zielt, zum Theil nur unvollkommen, zum Theil gar nicht mehr kennen. Aber eben diese kleinliche Beschränkung, zu der er selbst sein Talent verdammte, muß ihn auch in den Augen der Nachwelt herabsetzen. Für seine Zeitgenossen wurde seine Local- und Personalsatyre durch das mystische Dunkel und die absichtliche Seltsamkeit seines Ausdrucks zwar nicht verstärkt, aber doch anziehender gemacht. Burchiello's burleske Sonette waren zugleich Räthsel. Wer sie in ihrem ganzen Sinne errieth, hatte das neue Vergnügen, sich selbst mit der Entdeckung zu schmeicheln. Aber was liegt uns jetzt noch an Räthseln, deren Schlüssel längst vergessene Stadtanekdoten sind? Was gehen uns Satyren an, die ohne psychologische Feinheit fast alle nur Individuen treffen und sich von Pasquillen nur dadurch unterscheiden, daß die Personen, die gemeint sind, mit andern Namen genannt werden? Indessen kann man, wie es auch schon einige Litteratoren gethan haben, die Sonette des Burchiello, so viel ih-

 rer

rer gesammelt sind, in mehrere Classen abtheilen [x]). Die in die historische Classe gehören, sind ohne historischen Commentar fast ganz unverständlich [y]). Die übrigen, von denen die meisten theils erzählend, theils beschreibend sind, lassen sich leichter verstehen. Aber auch in diesen ist das Salz gewöhnlich so grobkörnig, daß eben dadurch die Satyre großen Theils sich selbst zerstört. Ueberall bemerkt man die keckesten Sprünge des Witzes. Wer aber unter den Späßen, die hier vorkommen, eine faunische Unsittlichkeit nicht ertragen kann, muß sie gar nicht lesen [z]).

Wer

x) In zwei Classen findet man sie auch in der Sammlung abgetheilt, wo man sie mit den verwandten Producten des ungeschlachten Witzes zusammen antrifft. Sonetti del Burchiello, del Bellincioni, e altri poeti Fiorentini alla burchiellesca. London (soll wohl heissen Florenz) 1757.

y) Eins fängt sich z. B. so an:
Capucci bianchi e bolle di Vajuolo
E un quarto di miglio e un di bue,
Fecion che'l *bel Narciso* parve due,
Specchiandosi nel fondo d'un pajuolo.
Ein anderes:
Zaffini e orinali e uova sode,
Molte reliquie di lupi cervieri,
Hanno fatto saputo a *gli Usolieri* etc.
Die folgende vierte Zeile ist schon so schmutzig, daß sie hier keinen Platz finden kann.

z) Ein Sonett auf ein altes Weib fängt sich platt genug an:
Ardati il fuoco, vecchia puzzolente,
Che non ti resti mai di pensar male.
Bald folgt eine Zeile, die lautet:
Fussinti tratti gli occhi, e messi in sale!
Das ist denn doch wohl Pöbelwitz von der inhumansten Sorte. Ein großer Gegenstand für Burchiello's populäre

Wer den historischen Theil der ganzen Sammlung zu verstehen sich die Mühe geben will, für den sind auch Commentare vorhanden [a]).

Burchiello stand auch zu seiner Zeit auf dem Gränzposten der Poesie, wo er bewundert wurde, nicht allein. Besonders wetteiferte mit ihm selbst der gelehrte Künstler Leon Battista Alberti [b]). Wir können seine und ähnliche Bemühungen füglich mit Stillschweigen übergehen.

* * *

So verging fast ein Jahrhundert, ohne auch nur ein einziges, dem petrarchischen oder auch nur dem boccazischen ähnliches Genie hervorgebracht zu haben. Nicht weil die italienischen Gelehrten sich der Nationalpoesie entzogen; sank diese Poesie. Die Gelehrten achteten wenig mehr auf sie, weil sie gesunken war. Und wenn keiner dieser Gelehrten durch seine Gelehrsam-

läre Spaßhaftigkeit sind die Nasen. Von drei Sonetten, die auf einander folgen, fängt sich eines an:
Io vidi un naso fatto a bottoncini;
das folgende:
Un naso Padovano e' qui venuto;
und das dritte:
Se tutti i nasi avesser in tanto cuore etc.
Proben der Unsittlichkeit wird man in diesen Excerpten nicht erwarten.

a) Mazzuchelli l. c. liefert das Verzeichniß der älteren und neueren dieser Commentare.

b) Auch diese Sonette von Alberti stehen in der oben (Anmerkung x) angeführten Sammlung. Sie sind immer noch merkwürdig als Producte eines durch so mancherlei Talente berühmt gewordenen Mannes.

samkeit ein Dichter zu werden versuchte, wollen wir ihnen doch keine Vorwürfe darüber machen?

Während dieser Zeit war indessen in Florenz das Haus der Mediceer die Wiege der neu aufs lebenden Wissenschaften und Künste geworden, und die Poesie des Zeitalters war selbst schuld daran, wenn sie in diesem Hause nicht dieselbe Pflege fand. Cosmus von Medici war jetzt der erste Mann in Florenz. Die Reichthümer, die seine Vorfahren, größten Theils durch glückliche Handelsspeculationen, erworben hatten, waren durch seine Betriebsamkeit zu groß für einen Privatmann geworden. Cosmus, dessen Patriotismus, Ehrgeiz und Verstand gleichen Schritt gingen, verwandte einen beträchtlichen Theil der Schätze, die seine Mitbürger anstaunten, zu gemeinnützigen Anstalten für sein Vaterland. Ohne irgend einen höhern Rang als ein Recht zu verlangen, stand er durch seinen Einfluß auf alle öffentlichen Angelegenheiten bald an der Spitze der florentinischen Regierung. Die republicanische Form der Regierung blieb unverändert. Aber Cosmus von Medici hieß in den Acten des Staats wie im Munde des Volks der Vater des Vaterlandes. Unerschütterlich unter den Stürmen der Parteien, die für und gegen ihn stritten, befestigte er sein Ansehen selbst durch die scheinbare Kleinmüthigkeit, mit der er sich eine vorübergehende Verbannung aus seinem Vaterlande gefallen ließ, damit nicht um seinetwillen Blut seiner Mitbürger vergossen würde. Die Regierung selbst, die ihn verbannt hatte, mußte ihn zurückberufen. Von dieser Zeit an genoß er in ungestörter Ruhe das seltene Glück, durch eine fürstliche Macht, die an keinem Erbrechte und an keinem Vorurtheile hing, zugleich

gleich den Wohlstand seines Volks und die Cultur der Wissenschaften zu einer Höhe zu heben, an die damals ausser Florenz weder in Italien noch in irgend einem andern Lande der Welt zu denken war. Cosmus selbst war mitten unter seinen Staats- und Handelsgeschäften Gelehrter und Philosoph. Er beförderte besonders die Verbreitung der Schriften des classischen Alterthums, für die der Enthusiasmus in Italien, seit Petrarch den Ton angegeben hatte, noch immer zunahm. Der platonischen Philosophie zu Ehren, die sich damals, alles Entgegenstrebens der Aristoteliker ungeachtet, einen bleibenden Sieg über den Aristoteles versprach, stiftete Cosmus eine eigne platonische Akademie, wo er mit seinem Freunde Marsiglio Ficino, latinisirt Marsilius Ficinus, an der Spitze der Denker stand, die das Wahre, Gute und Schöne nach den Grundsätzen Plato's und Plotins disputirten. Dichter war Cosmus nicht. Die Nationalpoesie befördern konnte er nicht, weil er keinen Dichter fand, der seines Beifalls würdig gewesen wäre. Aber sein Verdienst darf in keiner Geschichte der Cultur menschlicher Geisteskraft übergangen werden, am wenigsten in der Geschichte der Poesie und Beredsamkeit; denn sein Geist erbte sich in seiner Familie fort; seinem Beispiele folgte vorzüglich sein Enkel Lorenz; und mit diesem Manne, der seinem Großvater an Verstande gleich und an Genie überlegen war, fängt für die ästhetische Cultur des Geistes wieder eine bessere Zeit an.

Von guter Vorbedeutung für die bessere Epoche der italienischen Poesie, und noch ein Mal ein Beweis, daß nur die Versmacher der damaligen Zeit, aber nicht die Poesie in der veredelten Volkssprache,

von den Gelehrten gering geschätzt wurde, war der Fleiß, den der gelehrte Landino auf die Erklärung des Dante wandte, und die Belohnung, die er dafür von seiner Vaterstadt erhielt. Christoforo Landino, bekannter unter seinem latinisirten Namen Landinus, war einer von den verdienstvollsten Restauratoren der alten Litteratur zur Zeit des Cosmus von Medici; und eben dieser Mann, der als Philosoph nach platonischen Grundsätzen und als Herausgeber, und Commentator des Horaz noch jetzt berühmt ist, hielt es nicht unter seiner Würde, auch die göttliche Comödie des Dante zu commentiren. Zur Belohnung für seinen Fleiß erhielt er vom Staate ein Villa in der Nachbarschaft von Florenz geschenkt. Zugleich wurde das Andenken des Vaters der toscanischen Poesie selbst durch ein öffentliches Fest gefeiert, und, wo möglich, noch ein Mal das Unrecht gut gemacht, das ihm seine Vaterstadt bei seinem Leben zugefügt hatte. Dante's Büste wurde zu Florenz auf öffentliche Kosten aufgestellt und mit Lorbeer gekrönt.

Eine andre Art von Versuch, die italienische Poesie wieder zu heben, machte der Alles versuchende Mahler und Baumeister Leon Battista Alberti, der unter den Verfassern burlesker Sonette schon oben genannt ist. Er wolte die antiken Hexameter und Pentameter dem neueren Italienisch anpassen. Gelingen konnte sein Versuch nicht; denn wie wären wahre Hexameter und Pentameter in einer Sprache möglich, die, wenn gleich einen sehr gefälligen Rhythmus von langen und kurzen Sylben, doch für die einsylbigen Wörter durchaus keine sichere Quantität, und unter den vielsylbigen kein einziges hat, das mit einer langen Sylbe endigte, ausser in der Abkürzung, wo der

End-

Endvocal oder die Endsylbe wegfällt? Was sich von Alberti's metrischen Versuchen dieser Art erhalten hat, läßt vermuthen, daß er von der antiken Sylbenquantität nicht einmal eine richtige Vorstellung hatte d). Seine Bemühung verdient aber doch im Andenken zu bleiben; denn früher oder später mußte ein Gelehrter doch auf denselben Einfall gerathen; und Alberti würde nicht darauf gerathen seyn, wenn die vorzüglichsten Köpfe seiner Zeit sich der Poesie in der Volkssprache geschämt oder sie wenigstens vernachlässigt hätten.

Sogar eine Preisaufgabe, die Peter von Medici, der Sohn des Cosmus, veranstaltete, wurde als Mittel gebraucht, den italienischen Dichtergeist zu wecken. Die Aufgabe war das beste Gedicht auf die Freundschaft; der Preis ein silberner Kranz in Form eines gewundenen Lorbeerzweiges. Mehrere Gedichte liefen ein, aber keines erhielt den Preis, weil die päbstlichen Secretäre, die die Richter machten, keinem den Vorzug zuerkennen wolten. Der silberne Kranz fiel der Kirche zu. Die Namen der unglücklichen Concurrenten haben sich aber doch mit ihren Versen in der laurentinischen Bibliothek erhalten e).

d) Ein Paar Verse dieser Art hat Vasari aufbewahrt in Vita di Alberti, da Bottari. (Firenze, 1771.) Sie lauten so:

Questa per estrema miserabile pistola mando,
A te che spregi miseramente noi.

Das soll ein Hexameter und ein Pentameter seyn, vermuthlich nach einer Heroide von Ovid. In dem Hexameter ist nur die Endsylbe in *estrema* fehlerhaft als eine lange Sylbe gebraucht. Die Zeile aber, die ein Pentameter seyn soll, ist durch die verkehrte Quantität des *spregi* und des *noi* ein metrisches Ungeheuer geworden.

e) Man vergl. *Roscoe's* Life of Lorenzo de' Medici, Vol. I. p. 86.

Lorenz von Medici.

Die Geschichte eines Mannes, der so viele Talente mit einer so liebenswürdigen Energie des Charakters vereinigte und für sein Zeitalter und die Nachwelt so viel gethan hat, wie Lorenz von Medici, verdient als ein Theil der Weltgeschichte ausführlich erzählt zu werden f). Hier dürfen wir nur so viel davon ausheben, als nöthig ist, den größten Mann seiner Zeit auf seinem Platze unter den Dichtern und den Beförderern der italienischen Redekunst kennen zu lernen.

Lorenz von Medici, genannt der Fürstliche (*il Magnifico*), wurde geboren zu Florenz im Jahr 1448. Sein Vater, Peter von Medici, war ein Sohn des Cosmus. Der alte Cosmus selbst konnte noch für die Erziehung des Enkels sorgen, dessen seltene Talente sich früh entwickelten. Lorenz wurde Lehrern anvertraut, die zu den berühmtesten unter den gelehrten Männern gehörten, deren Freund und Beschützer Cosmus war. Ficino, der Platoniker, konnte mit seinem Unterricht in der Philosophie leicht fortfahren, wo Landino, der Kritiker, aufhörte; denn auch Landino war ein Mitglied der platonischen Akademie des Cosmus, und mit seinem Plato und Aristoteles so vertraut, wie mit seinem Horaz und Dante. Für beide Lehrer faßte der junge Lorenz eine Freundschaft, die nie erkaltete. Griechisch lernte er von einem

f) Die neueste Bearbeitung dieser Geschichte ist *Roscoe's* Life of Lorenzo de' Medici. Liverpool. 1795. 2 Voll. in 4. Es ist, wenn auch nicht eben ein Muster der historischen Kunst, doch ein reichhaltiges und gut geschriebenes Werk. Im Anhange findet man mehrere Urkunden und Gedichte aus dieser Periode zum ersten Male gedruckt.

nem gebornen Griechen, dem Byzantiner Argyropylus. Mit allen diesen Studien mußten sich gymnastische und ritterliche Uebungen vertragen. Gleiche Gewandtheit und gleiche Stärke des Körpers und des Geistes zeichneten den seltenen Jüngling aus. Die Vielseitigkeit seines ganzen Wesens schien kaum begreiflich [g]).

Lorenz war im sechzehnten Jahre, als sein Großvater Cosmus (1464) starb. Schon damals mußte er sich zum Staats- und Weltmann bilden. Denn sein Vater, Peter von Medici, war kränklich und wünschte, den hoffnungsvollen Sohn so früh als möglich für den ruhmvollen und gefährlichen Posten reif werden zu sehen, von dem Peter selbst bald abtreten zu müssen befürchtete. Im Jahr 1465 machte Lorenz auf Veranstaltung seines Vaters die persönliche Bekanntschaft des Prinzen Friedrich von Neapel, der in der Folge König wurde und immer sein Freund blieb. Im folgenden Jahre machte er Reisen nach Rom, nach Mailand, Ferrara und Venedig. Bekannter mit den Schlangenwegen der italienischen Politik kam er zurück. Durch ihn wurde bald darauf die Verschwörung der Familie Pitti gegen die Medici vereitelt. Aber keine Politik konnte seinen Ehrgeiz reizen, ihr die Freuden aufzuopfern, die er bei den

g) Einer seiner Zeitgenossen und Bewunderer fragt: Jam vero in quo unquam homine tam diversae inter se fuerunt partes virtutum maximarum? Quid enim longius abest, quam a gravitate facilitas? Quis tamen te constantior? Contra quis clementior aut lenior? Quid tam mirabile, quam magnitudinem istam animi humanitatis condimentis temperari? *Pauli Cortesii epist. ad Laurentium Medicem. Praefatio Dialogi de hominibus doctis.* Florent. 1734.

den Musen suchte. Staatsmann wurde er aus Beruf; Dichter und Gelehrter aus Lust und Liebe.

Während den fünf Jahren, wo Peter von Medici an der Spitze seiner Familie stand, der junge Lorenz aber schon als die Stütze der Republik angesehen wurde, gab ein prachtvolles Turnier, das mehrere der angesehensten Fürsten und Edeln in Florenz vereinigte, eine unerwartete Veranlassung zu einer neuen Art von italienischen Gedichten. Man darf wohl sagen, daß eigentlich mit diesem Turnier die glücklichere Periode der italienischen Poesie seit Petrarch wieder anfängt. Ueber das Jahr, wo das merkwürdige Ritterfest gefeiert wurde, haben die Historiker und Litteratoren noch nicht einig werden können. Von den Umständen, die es auszeichneten, sind wir genauer unterrichtet. Lorenz von Medici und sein Bruder Julian erschienen mit sechzehn Mitkämpfern in den Schranken; und beide hatten die ritterliche Geschicklichkeit, ihre Gegner aus dem Sattel zu heben. Kein Sieg über den Feind der Christenheit, der damals schon von Constantinopel her drohte, hätte die Florentiner mehr erfreuen können. Auch die Gelehrten, vom Strome des öffentlichen Jubels mit fortgerissen, glaubten, die mediceische Familie, der sie immer mehr Dank schuldig wurden, bei dieser Gelegenheit ihre Huldigung bezeigen zu müssen; und als Luca Pulci auf den Einfall kam, den Sieg des Lorenz von Medici in italienischen Stanzen zu besingen, wurde sogar der gelehrteste unter den jungen Philologen seiner Zeit, Angelo Poliziano, der in der Folge sonst lieber lateinisch und griechisch, als italienisch schrieb, begeistert, mit Luca Pulci einen Wettkampf in seiner Muttersprache zu wagen. Wie Pulci den Lorenz, so wählte er den Julian

ben zum Helden eines Gedichts in Stanzen. Von beiden Gedichten wird nachher weiter die Rede seyn.

Aber noch ermunternder für jedes aufkeimende Dichtertalent in Italien war das Beispiel, das der so feierlich besungene Lorenz als Dichter selbst gab. Nicht nur allen Vergnügungen, selbst allen Wissenschaften zog er in seinem Jünglingsalter die Freuden der Poesie in seiner Muttersprache vor. Er selbst hat uns durch den kleinen Commentar, den er über einige seiner Sonette schrieb, über die Entwickelung seines Talents und die Jugendgeschichte seines Herzens zugleich unterrichtet [h]). Der Mitwirkung der Liebe schien auch dieses Mal die Poesie zu bedürfen. Lorenz hatte schon manchen Vers gemacht, ohne einen Gegenstand gefunden zu haben, dem er, wie Petrarch seiner Laura, in petrarchischen Sonetten huldigen konnte. Er sehnte sich innig nach einem solchen Gegenstande; und dichterisch genug war die Art, wie er ihn fand. Eine junge Florentinerin von seltener Schönheit starb in der Blüte ihres Lebens. Ihr Tod erregte Aufsehen in Florenz. Man beklagte ihn in Prose und in Versen. Man drängte sich, die schöne Leiche vor der Beerdigung noch ein Mal zu sehen. Lorenz, der hinter den andern Dichtern bei dieser Gelegenheit nicht zurückbleiben wolte, wurde darüber zu einer Schwärmerei hingerissen, in der er sich zum ersten Male ganz als Dichter fühlte [i]). Aber nun ruhte

h) Diesen Commentar, den wir nachher wieder werden citiren müssen, ist nicht so oft gedruckt, wie die Gedichte des Lorenz von Medici. Man findet ihn aber bei der Albinischen Ausgabe dieser Gedichte: Poesie volgari di Lorenzo de' Medici. Venez. 1554. 8.

i) So entstand, wie er selbst erzählt, eins seiner Sonette, und zwar, bis auf die letzten Zeilen, eins der schön-

te er auch nicht eher, bis er unter den lebenden Florentinerinnen eine entdeckt hatte, die seiner Phantasie noch etwas mehr als die schöne Todte werden konnte. Die Dame, der er sein Herz und seine Poesie weihte, war Lucretia Donati. Er selbst hat sie in seinen Gedichten nie genannt; aber die Historiker und Litteratoren haben das Geheimniß verrathen.

Die Vorliebe zur dichterischen Beschäftigung des Geistes vor sich selbst zu rechtfertigen, dachte Lorenz über den Werth der Poesie und seiner Muttersprache nach. Seine platonische Philosophie kam ihm sehr zu statten, um besonders der Poesie der Liebe das Wort zu reden. "Alles Häßliche und Mißgestaltete, sagt er, misfällt dem Liebenden. Nicht zu gedenken jener Liebe, die, nach Plato, der Mittelpunkt aller Dinge ist, durch den sie nach ihrer Vollkommenheit streben und nirgends Ruhe finden, als in der höchsten Schönheit, das ist, in Gott; so sage ich,

sten, aus der Betrachtung des Abendsterns, wo, nach seinen Gedanken, die Seele der schönen Todten wohnen mußte. Das Sonett mag auch hier eine Stelle finden.

O chiara stella, che co' raggi tuoi
   Togli a l' altre vicine stelle il lume,
   Perche splendi assai più del tuo costume?
   Perche con Febo ancor contender vuoi?
Forse i begli occhj, qual ha tolto a noi
   Morte crudel, ch' omai troppo presume,
   Accolti hai in te. Adorno del lor lume,
   Il suo bel carro a Febo chieder puoi.
Presto, o nuova stella che tu sia,
   Che di splendor novello adorni il cielo,
   Ch' amato esaudi, o Nume, i voti nostri.
Leva dello splendor tuo tanto via,
   Ch' agli occhj, ch' han d' eterno pianto zelo,
   Senz' altra offension lieto ti mostri.

ich, daß auch die Liebe, die nur ein menschliches Geschöpf umfaßt, wenn sie auch nicht die Vollkommenheit in sich schließt, die das höchste Gut heißt, wenigstens und offenbar so viel Gutes enthält und so viel Böses meidet, daß sie im gewöhnlichen Laufe des Lebens die Stelle des Guten selbst vertritt u. s. w." [k]). Diese Betrachtungen überzeugten den platonisirenden Dichter Lorenz von Medici auch in seinem reiferen Alter, daß er als Jüngling gar nichts Unrühmliches gethan habe, wenn er, um sich vom Drucke der Geschäfte zu erhohlen, seine einzige Erhohlung im dichterischen Ausdruck seiner Liebe suchte [l]). Und daß er mit Recht dazu seine Muttersprache wählte, bewies er durch eine Auseinandersetzung der Vorzüge dieser Sprache [m]). Da

k) Tutte le cose deformi e brutte necessariamente dispiacciono a chi ama. E mettendo per al presente quello amore, il quale, secondo Platone, è mezzo a tutte le cose a trovar la loro perfezione e riposarsi ultimamente nella suprema bellezza, cioè Iddio; parlando da quello amore, che se estende solamente ad amar la umana creatura; dico, se questo non è quella perfezione di amore, che si chiama sommo bene, almanco veggiamo chiaramente contenere in se tanti beni e evitare tanti mali, che secondo la consuetudine della vita umana tiene luogo di bene, etc. *Lorenzo de' Medici, commento sopra alcuni de' suoi sonetti, edit. Aldina*, p. 113. — Hierauf folgt nun eine ausführliche Charakteristik der wahren Liebe.

l) Se pure, sagt er, alla purgazione mia non sono sufficienti nè le soprascritte ragioni, nè gli esempj, *la compassione almeno mi dovra giustificare.* Perche nella mia gioventù, sendo molto perseguitato dagli uomini e dalla fortuna, qualche *poco rifrigerio* non mi debba essere dinegato, *il quale solamente ho trovato in amare ferventemente, e nella composizione e nel commento de' miei versi.* l. c. p. 116.

m) l. c. p. 117 sq.

Da Lorenz mehr um seiner Poesie willen eine Geliebte, als die Poesie um seiner Liebe willen, bedurfte, konnte er sich um so geduldiger in eine Heirath aus Convenienz fügen. Er wurde in seinem zwei und zwanzigsten Jahre mit Clarice Orsini vermählt, vermuthlich, um noch eine angesehne Familie mehr an das mediceische Haus zu knüpfen [n]). Das Jahr darauf (1469) starb sein Vater Peter von Medici. Lorenz folgte ihm in der Würde des ersten Mannes der Republik von selbst, ohne mit seinem Bruder Julian darüber in irgend einen Zwist zu gerathen.

Die Geschichte der politischen Unruhen, in die Lorenz während seiner Regierung (denn die Nachwelt darf sich so ausdrücken) verwickelt war, gehört nicht hierher. Weder die Excommunication, mit der ihn ein Mal der Pabst belegte, noch die Verschwörung der Pazzi, die seinem Bruder Julian das Leben kostete, noch irgend eine andre glückliche oder unglückliche Begebenheit machte ihn in sich selbst und in seiner ruhigen Schätzung und Beförderung jedes Talents und jeder nützlichen Wissenschaft irre. Keinem Fürsten der damaligen Zeit wurde von so vielen Fürsten geschmeichelt, als dem unbetitelten Lorenz von Medici; denn von Italien aus wirkte damals noch die geistliche Macht des Pabstes auf ganz Europa; und bei allen merkwürdigen Ereignissen in Italien spiel-

n) In seinem Tagebuche (ricordi), von dem man einige Blätter in der laurentinischen Bibliothek gefunden hat, die auch (1775 zu Florenz) gedruckt wurden, hat er seine Vermählung mit diesen Worten angemerkt: Io Lorenzo togli Donna Clarice, figliuola del signore Iacopo Orsino, *ovvero mi fu data*, di Decembre 1468. etc. S. im Anhange zum ersten Theile von Roscoe's Leben des Lorenz von Medici die Urkunde Nr. XII.

spielte Lorenz eine der ersten Rollen. Statt aller Titel diente ihm der Beiname *Il Magnifico*, den man im Deutschen nicht wohl besser, als **Der Fürstliche** übersetzen kann; denn man wolte damit sowohl die fürstliche, über alles Gemeine erhabene Denkart, als die Pracht und Freigebigkeit andeuten, mit welcher der allgemein bewunderte Mann seine Schätze zur Verschönerung seiner Vaterstadt, zu gemeinnützigen Anstalten, und zur Belohnung des Verdienstes verwandte. Nur ein einziges Mal, im alten Athen unter der Regierung des Perikles, hat der menschliche Geist in der Blüte seiner Kräfte so um einen herrschenden Mann geglänzt. Mit einer Herzensunbefangenheit, von der in unsern übercultivirten Zeiten kaum noch der Begriff übrig geblieben ist, traten damals die Philosophen, die sich um Lorenz von Medici versammelten, in die Fußtapfen des Plato o). Mit einer Kühnheit und Selbstständigkeit, der man in den folgenden Jahrhunderten nachgestaunt hat, ohne sie erreichen zu können, brachen **Raphael** von Urbino und **Michael Angelo** von Florenz in der Malerei, der letzte zugleich in der Bildhauerkunst und Architektur, classische Bahnen. Die alte Litteratur gewann täglich neue Verehrer. Griechisch wurde unter den Freunden des Lorenz von Medici so viel gelesen und gesprochen, daß man, wie Angelo Poliziano sagt, hätte glauben sollen, Athen sei nach Florenz ver-

o) Man vergl. in **Buhle'ns Geschichte der neuern Philosophie**, II. Th. S. 170 f. die Nachrichten von der Philosophie des **Ficin**, und in **Meiners Lebensbeschreibungen berühmter Männer aus den Zeiten der Wiederherstell. der Wissenschaften. Band II.** das Leben des Grafen **Pico von Mirandola**.

versetzt p). Daß bei dieser energischen Entwickelung der Geisteskräfte und bei dieser schnellen Verbreitung so vieler Kenntnisse die Physik und Mathematik noch zurückblieben, lag in der Natur der Sache. An diese Wissenschaften konnte nicht eher die Reihe kommen, bis der menschliche Verstand die Schätze, die er in den neu entdeckten Werken der Alten fand, sich wieder zu eigen gemacht und auf mehr als eine Art verarbeitet hatte. Aber dem Dichtergeiste war der Geist des Zeitalters des Lorenz von Medici um so näher verwandt.

Ein Glück für die italienische Poesie sowohl als für die allgemeine Aufklärung der Vernunft war es, daß zwei Modestudien in diesem Zeitalter einander die Wage hielten. Die platonische Philosophie und die antiken Werke des Kunstgenies und Geschmacks trennten und vereinigten wieder die vorzüglichsten Köpfe. Die platonische Philosophie, besonders in der Gestalt, wie man sie damals zugleich mit der neu-platonischen oder alexandrinischen zusammenfügte, würde bald wieder zur Mönchsphantasterei verdreht worden seyn, wenn nicht das Gefühl des Schönen, das immer auf gesunden Verstand dringt, sie vor Mißbrauch gesichert hätte. Das Studium der Werke des Geschmacks wäre wahrscheinlich schon damahls, wie in den

p) Et vos hi estis, Fiorentini viri, quorum in civitate Graeca omnis eruditio, in ipsa Graecia iampridem extincta, sic revixit, ut — — primae nobilitatis pueri — ita sincere Attico sermone, ita facile expediteque loquantur, *ut non deleta iam Athenae, sed ipsae sua sponte cum proprio avulsae solo cumque omni, ut ita dicam, sua supellectile in Florentinam urbem immigrasse eique se totas penitusque infudisse videantur.* *Angeli Politiani* Opp. Tom. III. p. 63.

den folgenden Jahrhunderten bis in's achtzehnte, zur Buchstaben- und Notizenklauberei geworden, hätten nicht die Philologen als Erklärer des Plato und Aristoteles Theil an den philosophischen Disputationen der Platoniker und Aristoteliker ihres Zeitalters genommen. Aber indem man das Wahre nicht ohne das Schöne und dieses nicht ohne jenes suchte, wirkten die philosophischen und die philologischen Studien zugleich begeisternd auf Charakter und Verstand. Man erhob sich zur liberalen Selbstständigkeit und zur Humanität durch eine und dieselbe Bestrebung. Man maß das Verdienst noch nicht mit dem zerbrochenen Maßstabe einer abgesonderten Wissenschaft oder Kunst. Der Gelehrte ehrte den Künstler, der Künstler den Gelehrten; und von beiden lernte der Philosoph, indem er sie belehrte. So war es denn möglich, daß in dieser Harmonie aller Talente und Studien auch die italienische Poesie den Ton nicht verlor, der ihr seit ihrer Entstehung natürlich war. Sie war sicher vor dem unglücklichen Einfalle, den sonst wohl ein Philologe hätte haben können, ihre ganze Form nach den Mustern der griechischen und lateinischen Poesie umzugießen. Noch weniger fiel es einem philosophirenden Dichterling ein, eine neue Poesie nach platonischen oder aristotelischen Grundsätzen herauszubrüten, und dem, der etwas dagegen sagte, mit der Arroganz des Pedantismus und der Geistesbeschränktheit derb und vornehm den wahren Geschmack abzusprechen. Solche Verirrungen des Verstandes und des Geschmacks blieben einer späteren Zeit und einem rauheren Clima vorbehalten.

Die Cultur der italienischen Poesie und Beredsamkeit wurde in der Epoche des Lorenz von Medici

 auch

auch durch die Buchdruckerkunst erleichtert, die damals als ein Geheimniß aus Deutschland nach Italien herüberkam. Bald nachdem die deutschen Künstler Schweinheim und Pannarz die erste Druckerei in Rom angelegt hatte, errieth ihr Geheimniß der florentinische Goldschmidt Bernardo Cennini; und im Jahre 1471 war schon ein Virgil zu Florenz gedruckt [q]).

Die Florentiner, deren bürgerlicher Wohlstand unter dem Schutze des Lorenz von Medici immer höher stieg, liebten einen festlichen Luxus; und Lorenz war reich und klug genug, Feste über Feste zu veranstalten, zu denen er das Geld und die Heiligen den Namen hergaben. Mit diesen Festen fängt die wahre Geschichte des italienischen Drama an [r]). Theatralische Vorstellungen bei den Festen der Heiligen waren schon lange in Italien, wie in Frankreich, Spanien, England und Deutschland üblich gewesen; aber der ernsthafte Theil dieser mönchischen Schauspiele war lateinisch, und die Possen, die man für das Volk in der Volkssprache hinzufügte, fand man nicht des Aufschreibens werth. Wann und von wem in den ersten drei Viertheilen des funfzehnten Jahrhunderts eine Art von Schauspielen in italienischer Spra-

q) Weitere Auskunft giebt *Manni*, della prima promulgazione di libri in Firenze. Firenze, 1761.

r) Vergl. *Tiraboschi*, Storia etc. Tom. IV. part. II. p. 180. — Nach den Untersuchungen des Apostolo Zeno ist das älteste unter den gedruckten Schauspielen in italienischer Sprache eine Uebersetzung der Comödie *Lusus ebriorum*, die ein gewisser Secco Polentone lateinisch geschrieben hatte. Diese Uebersetzung soll schon 1472 gedruckt seyn. S. *Apostolo Zeno* in seinen Note al Fontanini. T. I. p. 368.

Sprache aufgeschrieben seyn mögen, ist so ungewiß, daß sich kaum ein einziges bekanntes Stück erweislich in jene Zeiten hinausrücken läßt s). Selbst das Religionsdrama von "unserm Herrn Jesu Christo" — so lautet der Titel —, ein Stück, an welchem drei Verfasser gearbeitet haben, ist wahrscheinlich, nach einigen Litteratoren, erst gegen das Ende des funfzehnten, oder gar erst im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts bekannt und in Rom aufgeführt worden t). Vielleicht gab es aber auch früher solcher Religionsdramen mehrere, die in Rom oder in Florenz aufgeführt wurden, aber zu unbedeutend waren, um den Tag zu überleben, wo sie einen andächtigen Haufen geschmacklos ergötzt hatten. Waren doch selbst noch die geistlichen Stücke, die Lorenz von Medici mit allem möglichen Pomp aufführen ließ, nicht viel mehr als Guckkastenstücke im Großen, wenn gleich Lorenz selbst sich herabließ, vermuthlich dem Volke zu Gefallen, eine geistliche Comödie dieser Art aufzusetzen u). Glücklicher war der Versuch des gelehrten Angelo Poliziano, der aus

s) S. *Tiraboschi*, l. c. T. VI. part. II. p. 182.

t) S. *Quadrio*, Stor. e rag. T. IV. p. 62. etc. Das genannte Stück hat den Titel: La rappresentazione del nostro Signor Giesù Cristo, laquale si rappresenta nel Coliseo di Roma il venerdi santo con la sua santissima resurrezione istoriata.

u) Der Titel des geistlichen Drama, das dem Lorenz von Medici zugeschrieben wird, ist: Rappresentazione di S. Giovanni e S. Paolo. Es findet sich in Cionacci's Sammlung von Poesie sacre. Firenz. 1680. — Von allen diesen geistlichen Schauspielen aus dem funfzehnten J. H. sagt Apostolo Zeno: Trattone alquanti che hanno qualche succo di buon sapere, mescolato però di agro e dispiacevole, son rancidumi ed inezie. *Note al Fontanini*, p. 489.

aus Gefälligkeit gegen den Cardinal Gonzaga in aller Eile das Singspiel Orpheus in italienischer Sprache aufsetzte, wovon unten weiter die Rede seyn wird x). Bald darauf aber wandte sich die dramatische Muse nach Ferrara, wo sie an dem Hofe des Herzogs Herkules I. aus dem Hause Este eine noch günstigere Aufnahme fand.

Eine ganz eigne Art von übermüthiger Poesie wurde veranlaßt durch das Carnaval, das nirgends noch mit solchem Aufwande von Pomp und Witz gefeiert worden war, wie in Florenz unter den Auspicien des Lorenz von Medici. Aus nächtlichen Processionen und Volksaufzügen mit Fackeln wurde unvermerkt eine Art von Schauspielen. Anfangs begnügte man sich, das Auge zu ergötzen. Stattlich geharnischte Schaaren zu Pferde und zu Fuß stellten Triumphs-Aufzüge vor. Ein figürlicher Triumphator fuhr, als ob er wirklich sein Heer vom Siege zurückführte, auf einem hohen Wagen durch die erleuchteten Straßen. Aber dieses Triumphgepränge wäre für ein Fastnachtsspiel zu ernsthaft gewesen, wenn nicht andre Schaaren in allerlei Verkleidungen nachgefolgt wären. Da zog denn, wie der Witz es fügte, die Jugend von Florenz verkleidet in Bürger und Bauern, Mädchen und Knaben, Honigkuchenbäcker, Trödler und Schornsteinfeger in Procession auf und sang muthwillige Lieder, die besonders für diesen Zweck gedichtet wurden. Alle möglichen Carnavalsfreiheiten nahm man sich in diesen Liedern, ohne den Wohlstand ängstlich zu Rathe

x) Auch Tiraboschi l. c. p. 194 nennt, nachdem er erzählt hat, wie das berühmte Theater zu Ferrara entstand, den Orpheus des Angelo Poliziano das älteste italienische Singspiel.

ihe zu ziehen. Lorenz von Medici selbst gab den Ton an. Er, der Mann des Volks, hielt es nicht unter seiner Würde, als Volksdichter den Uebermuth seiner glücklichen Florentiner noch mehr zu beleben. Die Fastnachtsspiele wurden nun etwas den griechischen Satyrspielen Aehnliches. Man erlaubte sich zuletzt gar mythologische Processionen. Bacchus und Ariadne mußten sich im Triumphwagen dem Volke zeigen. Lorenz machte das Carnavalslied dazu [y]).

Mit seinen Vorzügen, Fehlern, Kenntnissen und Thorheiten erscheint also das Zeitalter des Lorenz von Medici als ein neues Jünglingsalter des menschlichen Geistes, und Lorenz selbst als der Mann, den das Schicksal in jedem Betracht auf den rechten Platz stellte. Als er starb, im Jahr 1492, war Florenz wie verwaiset. Seine gelehrten Freunde, besonders Angelo Poliziano, konnten seinen Verlust nie verschmerzen. Er hinterließ zwar Söhne, von denen der eine, der nachher unter dem Namen Leo X. den päbstlichen Thron bestieg, für Kunst und Wissenschaft vielleicht eben so viel gethan hat, als er. Auch blieb Florenz, wo seine Nachkommen zuletzt als Großherzoge nicht mehr titellos herrschten, eine Pflegerinn aller Musen. Aber ein Mann wie er kam doch nicht wieder.

Die

y) Schon im sechzehnten J. H. wurden die damals vorhandenen Carnavalslieder gesammelt von Grazzini genannt *il Lasca*, im Jahr 1559. Die neueste Sammlung hat fast denselben Titel wie die ältere: Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559, Cosmopoli (Florenz?), 1750, 2 Voll. 8. Ueber den Antheil, den Lorenz von Medici an dieser Sammlung hat, s. unten.

Die Gedichte des Lorenz von Medici sind in ihrer Art nicht so einzig, wie er in der seinen war [z]). Sie konnten es nicht seyn, weil er, wie wenige Menschen ausser ihm, berufen war, durch Vielseitigkeit groß zu werden. Weder durch Originalität, noch durch Correctheit zeichnen sich diese Gedichte als Geisteswerke vom ersten Range aus. Aber auch keines von ihnen ist ein geistloses Reimwerk; einige stehen der Stufe der classischen Vortrefflichkeit sehr nahe; und unter allen älteren Versificatoren seit Petrarch ist auch nicht ein einziger, dem es geziemt hätte, die Hand nach dem Lorbeer auszustrecken, den die Kritik dem Dichter Lorenz von Medici nicht verweigern kann. Seine Gedichte lassen sich in vier Classen bringen. Unter der ersten kann man die Sonette, Canzonen und ähnliche Gesänge der Liebe, unter der zweiten die sogenannten Capitel, unter der dritten die Stanzen, und unter der vierten die Carnavalslieder, Satyren und Scherze begreifen. Dazu kommt denn noch eine Elegie und einige geistliche und kleine Gedichte.

In seinen Sonetten, deren über anderthalb hundert gedruckt sind, und in den mit ihnen verwandten Canzonen, zeigt sich Lorenz unverkennbar als glücklicher Nachahmer Petrarchs. Empfindung und Sprache, Gedanke und Bild folgen der petrarchischen Ma-

z) Bei der neuen Ausgabe der Poesie del magnifico Lorenzo de Medici, Bergamo, 1763, fehlt der Commentar, den man bei der alten Aldinischen Ausgabe, Venez. 1554. findet. Mehrere vorher nie gedruckte Gedichte des Lorenz von Medici hat Hr. Roscoe nach Handschriften aus der laurentinischen Bibliothek als Anhang seines Life of Lorenzo etc. herausgegeben.

Manier a). Man sieht, daß er vorzüglich durch Wiederherstellung dieser Manier sich selbst genug thun und die Poesie der Liebe zu der Simplicität und sanften Würde zurückführen wolte, die sie durch die Uebertreibungen und Künsteleien des Giusto de' Conti und ähnlicher Sonettensänger verloren hatte. Konnte er gleich die Zartheit der Darstellung und die rhythmische Melodie der petrarchischen Sonette nicht erreichen, so verstand er doch, prunkloses und unaffectirtes Gefühl durch anziehende Gedanken und treffende Bilder in einer edlen und lieblichen Sprache auszudrücken b). Seine Sonette der Liebe haben mehr Man-

a) Ein Sonett z. B. fängt petrarchisch an:

Gia sette volte ha Titan circuito
 Nostro emispero e nostra grave mole.
 Per me in terra non è mai stato sole;
 Per me luce o splendor fuor non è uscito.

Ein andres:

Felici ville, campi, e voi silvestri
 Boschi, e fruttiferi arbori e incolti,
 Erbette, arbusti, e voi dumi aspri e folti etc.

Ein andres:

Con passi sparti e con la mente vaga
 Cercando vo per ogni aspro sentiere
 L'abitazione delle silvestre fere,
 Presso ove il mar Torren bagna e allaga.

Man vergleiche auch das oben angeführte Sonett, Anmerk. i). —

b) Was fehlt Versen, wie folgende:

Dolci pensier, non vi partite ancora!
 Dove, pensier miei dolci, mi lasciate?

Oder:

Tu sei di ciascun mio pensiero e cura,
 Cara imagine mia, riposo e porto.
 Con teco piango, e teco mi conforto,
 S'avvien ch'abbi speranza ovver paura.

Oder:

Amorosi sospir, i quali uscite

Del

Mannigfaltigkeit des Inhalts, als die des Petrarch, weil Petrarch immer nur als unglücklicher, Lorenz von Medici aber zur Abwechselung auch als hoffender und als beglückter Liebhaber spricht [c]). Dafür that Lorenz Verzicht auf patriotische, philosophirende und ähnliche Sonette, deren man mehrere unter den petrarchischen findet. Nur selten verleitete ihn das Beispiel der zunächst vor ihm berühmten Sänger zu frostigen Uebertreibungen [d]), und noch seltener überschlich seinen richtigen Geschmack eine platte Vergleichung [e]). Die Canzonen gelangen ihm weniger, als die Sonette. Weil ihn in jenen das Sylbenmaß nicht in so engen Schranken hielt, überließ er sich da eher einer Geschwätzigkeit, durch die sich die lyrische Dichtung in versificirte Prose verliert [f]). Doch zeichnen sich auch einige dieser Canzonen durch eine ernsthaft gefäl-

Del bianco petto di mia donna bella,
Ditemi del mio cor qualche novella.

c) z. B. in dem Sonett, das sich anfängt:
Quando l' ora aspettata s' avvicina,
Per dar il guiderdone alla mia fede etc.

d) z. B. wenn er die Gegend, wo seine Geliebte sich aufhält, glücklich preiset, weil sie täglich zwei Sonnen aufgehen sieht, in dem Sonette: Felice terra, ove colei dimora etc.

e) z. B. wenn er seine Geliebte seinen Basilisken nennt, wenn gleich mit einem schmeichelnden Zusatze: Il mio basilisco di pietate adorno, in dem Sonette: L' altero sguardo a nostri occhj mortale.

f) Lorenz selbst giebt nähere Auskunft darüber in seinem Commentar. Da gesteht er offenherzig, daß ihm seine Sonette weit mehr Mühe gemacht haben, als die Canzonen, weil man in diesen mehr dem natürlichen Flusse der Rede folgen könne. Le canzoni, sagt er, *per avere più larghi spazj, dove possin vagare*, non reputo tanto difficile stile, quanto quello del Sonetto. *Commento* edit. Aldina, carta 121.

gefällige Meditation aus, über der man den Mangel einer mehr energischen Darstellung vergißt [g]). Sestinen kommen zwischen den Sonetten und Canzonen auch einige vor. Ein so zierliches Reimspiel durfte damals in einer Sammlung lyrischer Gedichte nicht fehlen.

Die Capitel (*capitoli*) in terza rima, die man unter den Sonetten und Canzonen des Lorenz von Medici zerstreut findet, haben keinen gemeinschaftlichen Charakter ausser der Ausführlichkeit, durch die sie sich von den Sonetten, und der conciseren und männlicheren Sprache, durch die sie sich von den Canzonen unterscheiden. Eins dieser Capitel ist eine moralische Selbstbetrachtung und Selbstermunterung, der Weisheit endlich Gehör zu geben und sich dem Joche der Leidenschaften zu entziehen [h]). Ein andres ist eine elegi-

g) Eine der vorzüglichsten möchte wohl diejenige seyn, in der sich der Dichter die Pflicht an's Herz legt, in seinem reiferen Alter nicht mehr den Schwärmereien der Liebe zu folgen. Sie fängt an:

Il tempo fugge e' vola.
  Mia giovanezza passa, e l'età lieta;
  E la lunga speranza ognor più manca;
  Nè però ancor s'acqueta
  In me quel fer disio, che morte sola
  Può spegner nell' afflitta anima stanca.

h) Hier ist der Anfang:

Destati, pigro ingegno, da quel sonno,
  Che par che gli occhj tuoi d'un vel ricopra,
  Onde veder la verità non ponno.
Svegliati omai, contempla ogni tua opra,
  Quanto disutil sia, vana e fallace,
  Poiche il disio a la ragione e sopra.

Die Sprache ist, wie man sieht, mehr oratorisch, als poetisch.

elegische Idylle i); noch ein anderes eine Beschreibung des Thales Tempe und einer Zusammenkunft des Apoll und Pan in diesem Thale; eine idyllenartige Composition. Hier konnte Lorenz die Alten benutzen; und man sieht, daß er Virgils Eklogen gelesen hatte; aber seine Manier ist doch nur halb antik und halb romantisch, wie der Geist der damaligen Zeit. In allen diesen Gedichten zeichnen sich vorzüglich die beschreibenden Stellen aus k). Noch einige

i) Es fängt mit einer Beschreibung an:

"La luna in mezzo alle minori stelle
  Chiara nel ciel fulgea queto e sereno,
  Quasi ascondendo lo splendor di quelle;
E'l sonno aveva ogni animal terreno
  Dalle fatiche lor diurne sciolte.
  E'l mondo e d'ombre e di silenzio pieno.
Sol Coridon pastor ne' boschi folti
  Cantava per amor di Galatea.

Nun folgen die Klagen des Schäfers Corydon. Sie erinnern an den Corydon Virgils, der ungefähr eben so seinen Alexis besingt, wie hier eine Galatea besungen wird.

k) Der Schäfer Corydon, der über die Freuden phantasirt, die er genießen würde, wenn seine Galatea ihn wieder liebte, singt unter andern:

Se meco sopra l'erba ti posassi,
  Della scorza faria d'un lento salcio
  Una zampagna, e vorrei tu cantassi.
L'errranti chiome poi strette in un salcio,
  Vedrei per l'erba il candido piè movere
  Ballando, e dare al vento qualche calcio.
Poi stanca giacceresti sotto un rovere.
  Io pel prato correi diversi fiori
  E sopra il capo tuo gli farei piovere.
Di color mille e mille varj odori
  Tu ridendo faresti, dove foro
  I primi colti, uscir degli altri fuori.
Quante ghirlande sopra i bei crin d'oro
  Farei miste di frondi e di fioretti!
  Tu vinceresti ogni bellezza loro.

einige kleinere Compositionen, die auch Capitel überschrieben sind, unterscheiden sich von den Sonetten, unter denen man sie zerstreut findet, nur durch das Sylbenmaß.

Die Stanzen des Lorenz von Medici sind eine Art von lyrisch beschreibender Poesie. Lorenz gefiel sich in Beschreibungen. Seine Phantasie mochte gern eine Menge kleiner Bilder zusammentragen. Die Dichtung in Stanzen öffnete ihm ein ungemessenes Feld, in dem er sich weit über die Schranken der Sonette und selbst der Canzonen ausdehnen und dabei doch einen mehr lyrischen Schwung nehmen konnte, als in den Capiteln in terza rima. Eben diese Freiheit riß ihn freilich zu einer Redseligkeit hin, die zuweilen Geschwätzigkeit heissen kann. Seine Beschreibungen wollen dann gar nicht endigen. Aber im Ganzen haben sie doch ein so romantisches Colorit; sie sind mit Schwärmereien der Liebe oder mit Scherzen so anmuthig durchwebt, daß unser Interesse über die monotone Ausführlichkeit einiger Partien nur wegschlüpfen darf, um sich an die hervorstechenden Stellen desto fester zu schließen. Man begreift kaum, wie zwei dieser Gedichte bis auf die neueste Zeit unter den Handschriften der laurentinischen Bibliothek zu Florenz verborgen bleiben [l]), und wie zwei andere in einer alten und einer neuen Ausgabe zu einem einzigen Gedichte widernatürlich zusammengeheftet werden konnten [m]). Fast ganz

l) Das eine ist die *Ambra* und das andre die Falkenjagd (La caccia col falcone). Beide sind zum ersten Male gedruckt in der oben angeführten Sammlung von Hrn. Roscoe.

m) In der Aldinischen Ausgabe sind diese beiden Gedichte, die auch unter dem gemeinschaftlichen Namen

ganz lyrisch ist das kleinste, das auch keine besondre Ueberschrift hat. Es enthält unter mehreren Phantasien der Liebe eine sehr reizende Erinnerung an den Tag, wo Lorenz seine Geliebte kennen lernte n), aber unter manchen schönen Stellen auch manche frostig excentrische Gedankenspielerei o). Das zweite dieser Gedichte in Stanzen wurde besonders von den gelehrten Freunden des Lorenz als etwas Unübertreffliches und in seiner Art ganz Einziges bewundert, ob es gleich einer der ersten Versuche seyn soll, durch die Lorenz als Dichter Aufsehen erregte. Es hat auch unter allen dichterischen Werken seines Verfassers den größten Umfang und die reichste Composition. Es fängt elegisch

Selve d'Amore angeführt werden, getrennt, wie es sich gehört. Das erste, das sich anfängt: O dolce servitù etc. schließt mit einer Canzonetta; das zweite, das unmittelbar darauf folgt, fängt an: Dopo tanti sospiri etc. Aber schon in der alten von Lodovico Dolce besorgten Sammlung von Stanzen (Venez. 1565. 3 Voll. in 12.) ist die Canzonette weggelassen, und beide Gedichte sind fortlaufend als eins abgedruckt. In der neuen Ausgabe der Gedichte des Lorenz von Medici (Bergamo, 1763) ist die Canzonette wieder aufgenommen, und dessen ungeachtet das erste Gedicht nicht von dem zweiten getrennt.

n) Muovevan belle donne al suono i piedi,
Ballando d'un gentile amore accese.
L'amante appresso alla sua donna vedi,
Le delicate man insieme prese,
Sguardi, cenni, sospir, d'amor rimedi,
Brevi parole e sol da lor intese,
Dalla donna cascati i fior ricorre,
Basciati pria, in teste e in seu riporre.

o) Die ganze Ausführung dreht sich um die Idee einer Kette, an der im Himmel und auf der Erde gearbeitet wurde, um den Dichter zu fesseln. Da heißt es:
Quando tessuta fu questa catena,
L'aria, la terra, il ciel lieto concorse, etc.

gisch mit dem Ausdrucke der Sehnsucht nach der abwesenden Geliebten an [p]). Die Sehnsucht verwandelt sich in Hoffnung. Die Hoffnung des Wiedersehens füllt die Phantasie des Dichters mit Bildern des Frühlings. Eine ausführliche Beschreibung des Frühlings nimmt nun eine Reihe von Stanzen ein. Diese Beschreibung führt endlich zur Idee eines Besuchs, den der Dichter von seiner Geliebten auf dem Lande erhält; und da er wünscht, daß mit Amor nicht zugleich die Eifersucht bei ihm einziehen möge, fährt seine Dichtung mit einer allegorisch mythologischen Darstellung der Eifersucht fort [q]), geht von da zur ausführlichen Beschreibung des goldenen Zeitalters über, wo die widerlichste der Leidenschaften die Freuden der Liebe noch nicht störte, und kehrt mit dem sehr natürlichen Wunsche, in einem solchen Zeitalter mit der Geliebten zu leben, zu den Klagen der Sehnsucht zurück. Die Composition ist also ganz lyrisch. Dadurch sowohl, als durch einen leidenschaftlicheren Ton, unterscheidet sich dieses Gedicht von der allegorisch-mythologischen Dichtung Ambra, die übrigens in

p) In der neuen Ausgabe muß man mit der ein und dreissigsten Stanze anfangen, wenn man dieses Gedicht aus der monströsen Verbindung mit dem vorhergehenden losreissen will.

q) Diese Beschreibung der Eifersucht kann für ein Seitenstück zu Virgils Beschreibung der Fama gelten.

Solo una vecchia in uno oscuro canto
Pallida, il Sol fuggendo, si sedea,
Tacita sospirando, ed un ammanto
D'un incertó color cangiante avea.
Cento occhj ha in testa, et tutti versan pianto,
E cent' orecchie la maligna dea.
Qual ch' e', qual che non e', trista ode e vede;
Mai dorme, ed ostinata a se sol crede.

in einer ähnlichen Manier in Stanzen ausgeführt ist. Mit dem Namen Ambra ist hier nicht die bekannte Spezerei gemeint. Eine kleine Insel hieß so, an deren Cultur Lorenz von Medici mit besondrer Liebhaberei viel Geld und Mühe verwandt hatte. Der Fluß Ombrone, der die kleine Insel gebildet hatte, zerstörte sie wieder durch eine Ueberschwemmung. Lorenz, der gegen alle große und kleine Widerwärtigkeiten Trost bei den Musen suchte, allegorisirte in Stanzen die Geschichte seiner geliebten Insel, machte sie zu einer Nymphe, sich selbst zu ihrem Geliebten, den Flußgott zu seinem Nebenbuhler u. s. w. Die Ausführung hat sehr viel Anmuth r). Von geringerem Werth ist die Falkenjagd. Nur der Anfang einer solchen Jagd wird dichterisch in der Manier der ernsthaften Stanzen beschrieben s). Lorenz wolte einen Scherz auf einen Falkenier machen, der die Ungeschicklichkeit hatte, zu fallen und seinem Vogel einen Flügel zu zerbrechen. Darauf bezieht sich das ganze Gedicht. Die Ausführung ist durchaus scherzend und für die Geringfügigkeit des Gegenstan-

r) Es empfiehlt sich schon durch die Beschreibung des einbrechenden Winters in der ersten Stanze:

Fuggita è la stagion, ch' avea conversi
  I fiori in pomi già maturi e colti.
  In ramo più non può foglia tenersi;
  Ma sparte per li boschi assai men folti
  Si fan sentir, se avvien che gli atraversi
  Il cacciator, e pochi paion molti.
  La fera, se ben l'orme vaghe asconde,
  Non va secreta per le seche fronde.

s) Auch dieser Anfang ist einladend genug,

Era gia rosso tutto l'oriente,
  E le cime de monti parian d'oro.
  La passeretta schiamazzar si sente,
  E'l contadin tornava al suo lavoro, etc.

standes unterhaltend genug. Eine scherzende Liebeserklärung in Stanzen, an eine schöne Rencia da Barberino gerichtet, wird auch dem Lorenz von Medici zugeschrieben. Die Sprache dieser Liebeserklärung hat eine eigne Naivität durch die Einmischung des florentinischen Volksdialekts, die in der Folge nachgeahmt wurde.

Wie gern Lorenz von Medici scherzen mochte, hat er durch mehrere Gedichte, besonders durch seine Carnavalslieder und seine Satyren bewiesen. Die Carnavalslieder hat er, wie schon oben erzählt ist, zuerst soweit humanisirt, daß dergleichen Spiele des Muthwillens wenigstens des Aufschreibens werth geachtet wurden und gelehrte Nachahmer fanden. Feine und viel bedeutende Scherze wären hier an der unrechten Stelle gewesen t). Nicht ganz so muthwillig, aber durchaus komisch ist das satyrische Gedicht Sympo-

t) Rein von anstößigen Gedanken, aber ganz bacchantisch ist das Lied, das zu dem Triumphzuge des Bacchus und der Ariadne gesungen wurde. Es fängt an:

Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tutta via!
Chi vuol esser, lieto sia!
Di doman non c'è certezza.

Diese Zeilen kommen dann wieder als Refrein jeder Strophe. Nicht eben sinnreich heißt es da von Bacchus und Ariadne:

Perche il tempo fugge e inganna,
Sempre insieme stan contenti.

Drolliger klingt die wiederhohlte Nutzanwendung, nachdem Silen beschrieben ist:

Se non può star ritto, almeno
Ride e gode tutta via.
Chi vuol esser, lieto sia!
Di doman non c'è certezza.

posium oder die Trinker u). Um ganz verstanden zu werden, bedarf es historischer Erläuterungen. Aber auch ohne diese muß es jeden ergötzen, der in Dante's göttlicher Comödie belesen ist; denn ganz in der Manier der göttlichen Comödie erzählt uns Lorenz eine Reise nach einem Weinkeller. Sein Führer und Cicerone ist ein gewisser Bartolin, mit dem er sich über die Trinker, die er hier findet, gerade so unterhält, wie Dante seinen Virgil über die Verdammten in der Hölle befragt. Ohne Zweifel sind die komischen Charaktergemälde aller dieser Trinker Porträte. Die Composition ist durch neun Capitel in terze rime durchgeführt, aber doch ein Fragment geblieben.

Noch ein nicht satyrisches, aber muntres Gedicht von Lorenz von Medici ist seine Confession, in der er bekennt, wie leid es ihm thut, so manche Freude der Jugend nicht ganz genossen zu haben. Auch sein Bericht von den sieben Freuden der Liebe ist keines seiner schlechtesten Gedichte.

Man kann kaum bezweifeln, daß nicht noch mehrere geistreiche Kleinigkeiten dieser Art unter alten Handschriften verborgen oder mit diesen untergegangen seyn solten. Fast vergessen ist ein dialogirtes Lehrgedicht, das durch einen Wettstreit zwischen Lorenz und seinem Freunde dem Platoniker Ficino veranlaßt wurde. Beide wolten versuchen, wer von ihnen das glücklichste Leben, wo nicht selbst führen, doch wenigstens nach einer gründlichen Theorie am besten beurtheilen könnte. Der Philosoph machte Anstalt zu einer lateinischen Abhandlung. Lorenz aber, der auch die

u) *Simposio* dal magnifico Lorenzo de' Medici, altrimenti *I beoni*. Es ist abgedruckt in der Ausgabe (Bergamo, 1763), die dadurch doch auch einen Werth erhält.

die Wahrheit am liebsten in einem poetischen Lichte sah, brachte seine Theorie in ein Lehrgedicht, daß er den Streit (*l'Altercazione*) nannte x). Er war schon lange fertig mit seinen Versen, als Ficin mit seiner Abhandlung nachkam y). Als Gedicht bedeutet, nach den kürzlich wieder bekannt gewordenen Fragmenten zu schließen, die Philosophie der Glückseligkeit in den Versen des Lorenz von Medici nicht viel z). Aber die Sprache ist doch rein und ungezwungen. Auch ist der Inhalt nicht sehr subtil; denn er lehrt nichts weiter, als, daß das Landleben, verglichen mit dem Stadtleben, ein gar glückliches Leben sei.

Auch

x) Hr. Roscoe führt in seiner Lebensbeschreibung des Lorenz von Medici (Vol. I. p. 163.) eine Ausgabe dieses Gedichts an, die, ohne Jahrzahl, vermuthlich schon gegen das Ende des funfzehnten J. H. gedruckt seyn soll. Seitdem soll es nie wieder aufgelegt seyn.

y) Tu iam eleganti poemate officium tuum implevisti, schreibt Ficin. Ego igitur nunc, aspirante Deo, munus meum exequar quam breviſſime. Und bald darauf: Lege, Laurenti felix, quae Marsilius Ficinus tuus hic breviter *magna ex parte a te inventa* de felicitate perstrinxit. *Marſ. Ficini Epiſt.* lib. I. p. 38. sq. edit. 1497.

z) Der Anfang ist, wie in den meisten Gedichten des Lorenz von Medici, nicht der schlechteste Theil des Ganzen, soweit man sich von diesem nach den Fragmenten in Roscoe's angeführtem Werke einen Begriff machen kann.

Da più dolce pensier tirato e scorto
  Fuggito avea l'aspra civil tempesta,
  Per ridur l'alma in più tranquillo porto.
Cosi tradutto il cor da quella a questa
  Libera vita, placida e sicura.
  Che è quel po del ben, ch'el mondo resta,
— — — — — — —
Lasciai il bel cerchio delle patrie mura.

Auch geistliche Verse sind von Lorenz von Medici vorhanden [a]).

* * *

Noch verdient der Commentar, den Lorenz über einige seiner eignen Sonette geschrieben hat, besondre Erwähnung. Merkwürdig ist dieser Commentar als das vorzüglichste Document der Kritik und des prosaischen Styls der damaligen Zeit.

Boccaz'ens Novellenprose war nun seit beinahe hundert Jahren die einzige mehr als gemeine Prose der Italiener geblieben. Ihr Ansehen war verjährt. Mit allen ihren Fehlern wurde sie für musterhaft geachtet; und so gingen diese Fehler unter dem Drucke der Autorität in den Styl selbst derjenigen Schriftsteller über, die sich sonst leicht zu einer conciseren und männlicheren Manier hätten erheben können. Lorenz von Medici sah in der Prose des Boccaz den Inbegriff aller rhetorischen Vollkommenheit [b]). Gegen die Gewalt dieses Vorurtheils hatte selbst die höhere Autorität

a) Sie sind zugleich mit den geistlichen Versen seiner Mutter und andrer Personen aus der mediceischen Familie zusammengedruckt unter dem Titel: Rime sacre del magnifico Lorenzo de' Medici il Vecchio, di Madonna Lucrezia sua madre, e d' altri della stessa famiglia, Raccolte per Francesco Cionacci. Firenze. 160. — Einen Lobgesang auf die heil. Jungfrau, und einen auf das Auferstehungsfest findet man auch in der Aldinischen Ausgabe der Gedichte des Lorenz v. M.

b) In prosa ed orazione soluta, sagt Lorenz von Medici, chi ha letto Boccaccio, uomo dottissimo e facondissimo, facilmente giudicherà *singolare e sola al mondo* non solamente la invenzione, ma *la copia e la eloquenza sua*. *Commento, edit. Aldina, carta* 119.

torität der alten Classiker ihn nicht mistrauisch gemacht. Man hielt, wie es scheint, die neuere Prose nicht weniger als die neuere Poesie für etwas von der antiken durchaus Verschiedenes. Nur wenn man lateinisch schrieb, glaubte man wie Cicero schreiben zu müssen, so wie man wohl in lateinischer, aber nicht in neu italienischer Sprache Hexameter machte. Diese für die Poesie sehr nützliche Duplicität des Geschmacks, durch die man das Romantische von dem Antiken schied, hemmte alle freie Cultur der italienischen Prose. Man fühlte nicht, daß Boccaz'ens Manier nur für die Erzählung boccazischer Geschichtchen tauge. Man wolte die romantische Prose, die man so früh, als möglich, hätte einschränken sollen, zu allen Gattungen der Darstellung ausbilden, und setzte an die Stelle der wahren Beredsamkeit eine unterhaltende und wohl lautende Geschwätzigkeit.

Wo Lorenz in seinem Commentar räsonnirt, ist seine Sprache monoton, weitschweifig und ermüdend. Für den Wohllaut der zierlich gedehnten Perioden ist allein gesorgt [c]. Aber wo er erzählt, hat seine Manier weit mehr Abwechselung [d]; und wo

c) Man vergleiche die eben ausgehobene Stelle, S. 243. Anmerk. k.

d) So erzählt er, wie er seine Geliebte kennen lernte: Facevasi nella città nostra una pubblica festa, ove concorsero molti uomini e quasi tutte le giovani nobili e belle. A questa, quasi contra mia voglia (credo per mio destino) mi condussi con alcuni miei compagni ed amici; sendo stato per gran tempo alieno da simili feste; e se pure qualche volta m'erano piaciute, procedeva più presto da una certa voglia ordinaria di fare come gli altri giovani, che da grande piacere, che ne traessi. Era tra le altre donne una agli occhi miei di

 somma

wo er beschreibt, also ganz in seinem Elemente ist, trägt er die Farben mit dichterischer Lebhaftigkeit auf, ohne die prosaische Simplicität der Zeichnung zu verletzen *). Nirgends aber zeigt sich ein Anhauch von dem declamatorischen Dunst, von welchem Boccaz seine Prose nur langsam reinigen konnte. Nirgends verleugnet sich sein heiterer Sinn und sein heller Verstand.

Vergleicht man diesen Commentar mit dem von Dante, dem er nachgeahmt ist, so bemerkt man allerdings eine Läuterung des Geschmacks im Ganzen. Dante

somma bellezza, e di sei dolci attratti vi sembianti, che cominciai veggendo a dire: Se questa fusse di quelle delicatezze d'ingegno e modi, che fu quella morta, etc.
Commento, edit. Aldina, carta 129.

*) Zum Beispiel diene das Bildniß seiner Geliebten, von ihm selbst gezeichnet: Molto difficilmente conoscer si poteva, quale fusse maggiore bellezza in lei, ò del corpo, ò del ingegno ed animo suo. Era —. di bella e convenevole grandezza; e il color della carne bianco, e non ismorto; vivo, e non acceso. L'aspetto suo grave, e non superbo; dolce e piacevole, senza leggierezza ò viltà alcuna. Gli occhi vivi e non mobili, e senza alcun segno di alterezza ò di levità. Tutto il corpo sì ben proporzionato, che tra le altre mostrava dignità, senza alcuna cosa rozza ò inetta. E nondimeno e nello andare, e nel ballare, e nelle cose, onde lecito è alle donne operare il corpo, ed in effetto in tutti suoi modi era elegante e avvenente. — — Parlava a tempo, breve e conciso. — I motti e le facezie sue erano argute e salse, senza offensa di alcuno dolcemente mordendo. Lo ingegno mareviglioso assai più, che a donna si convenga, e ciò senza fasto e' presuazione, fuggendo un certo vizio commune a donne, le quali, parendo intendere assai, divengono insopportabili, volendo giudicare ogni cosa.
l. c. carta 130.

Dante trägt, um seine Sonette gründlich zu erklären, Alles vor, was er von seiner mönchischen Gelehrsamkeit auf eine irgend schickliche Art anbringen konnte. Lorenz giebt in seinem Commentar zwar auch Proben von seiner Bekanntschaft mit der platonischen Philosophie; und diese Proben nehmen sich freilich fast zu gelehrt unter den übrigen Untersuchungen und Erklärungen aus; aber mit astrologischen Notizen und scholastisch theologischen Subtilitäten belästigt er uns doch nicht. Der ganze Ton seiner Gelehrsamkeit ist weniger pedantisch. Er schreibt wie ein platonisirender Weltmann. Aber dafür, daß seit Dante anderthalb Jahrhunderte vergangen waren, ist diese Läuterung des Geschmacks unbedeutend genug. Denn in Allem, was uns Lorenz von Medici zur Erklärung seiner Sonette sagt, zeigt sich nicht der kleinste Fortschritt der wahren Kritik. Er erzählt uns, wie er zu den Gedanken gekommen ist, die das Sonett enthält. Er zersetzt die Sonette, nur nicht so methodisch wie Dante die seinigen, in ihre poetischen Elemente. Er erklärt die Bilder und Anspielungen. Gerade so verfuhr im Ganzen schon Dante, als er sein Gastmahl schrieb. Spuren von einer höhern Kritik, die das poetische Interesse von dem prosaischen nach den Ideen des Schönen und Wahren sondert, finden sich nicht in dem Commentar des Lorenz von Medici. Nicht einmal der Unterschied zwischen der romantischen und antiken Poesie ist bemerkt oder nur angedeutet. Und wenn wir von Dante's Prose die Pedantismen abziehen, ist, was übrig bleibt, wo nicht so lieblich, doch eben so rein, bestimmt und geistvoll, wie der Commentar des Lorenz von Medici. Indessen war es zur Zeit des Lorenz von Medici, wo der Geschmack sich vor einer neuen Verwildetung sichern mußte, verdienst-

dienstlich genug, einen Commentar zu schreiben, der neben dem von Dante einen rühmlichen Platz behaupten kann.

Angelo Poliziano.

Unter den Zeitgenossen des Lorenz von Medici verdienen in der Geschichte der Redekunst zuerst diejenigen genannt zu werden, die, wenn gleich nicht durch musterhafte Originalität oder Correctheit, wenigstens durch freie Bestrebung die Poesie weiter brachten und die neue Manier einleiteten, die sie nicht vollenden konnten. Nach ihnen mögen sich die übrigen, die mit mehr oder weniger Talent auf den schon gebahnten Wegen gingen, in einer allgemeinen Uebersicht zeigen.

Angelo Poliziano, der geistreiche und gelehrte Erklärer, Uebersetzer und Nachahmer der classischen Schriftsteller des Alterthums, wird mit Recht auch unter die Dichter gezählt, die in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts die Würde der italienischen Poesie wieder herstellten. Seine Lebensgeschichte ist ein Anhang zur Geschichte des Lorenz von Medici, an den er von der ersten Periode seiner Celebrität an unzertrennlich geknüpft war [f]). Den Namen

f) Statt aller älteren Biographien des Angelo Poliziano, unter denen die ausführlichste den Litterator Mencken (Historia vitae et in litteras meritorum Angeli Politiani, ortu Ambrogini, Lipf. 1736. 4to) zum Verfasser hat, kann jetzt die neuste von Hrn. Meiners im 2ten Bande seiner Lebensbeschreibungen berühmter Männer aus den Zeiten der Wiederherstellung der Wissenschaften (Zürich, 1796.) dienen.

Da

men Poliziano hat er sich selbst gegeben nach dem Städtchen Montepulciano, wo er im Jahr 1454 geboren war. Mit seinem Familiennamen hieß er Ambrogini. Seine Erziehung war seinen Talenten günstig; denn sein Vater, zwar kein reicher Mann, aber doch ein Doctor der Rechte, schickte ihn früh nach Florenz. Schon im dreizehnten Jahre fing der gelehrte Knabe an, lateinische und griechische Verse zu machen; und schon damals benutzte er sein Talent, um sich zu einer besseren Subsistenz zu verhelfen, als ihm sein armer Vater verschaffen konnte. Er bat den reichen Lorenz von Medici, der nur sechs Jahr älter, als er, aber schon damals die Bewunderung seiner Mitbürger war, in lateinischen Versen um Unterstützung [s]). Von dieser Zeit an mußte Lorenz um so aufmerksamer auf ihn werden, da beide den Unterricht derselben Lehrer, besonders des Landin und des Ficin, benutzten. Zur innigen Zuneigung aber wurde diese Aufmerksamkeit erst nach dem berühmten Turnier, wovon oben erzählt ist. Die italienischen Stanzen, in denen der junge Polizian dieses Turnier besang, gründeten sein Glück auf immer. Lorenz sah ihn nun als einen der Seinigen an. Er nahm ihn, wie es scheint, entweder schon damals, oder doch sogleich nach dem Tode seines Vaters Peter von Medici, in sein Haus. Als Angehöriger des mediceischen Hauses

Da findet man auch die besten Nachweisungen, um die historischen Untersuchungen über diese Periode der Literärgeschichte weiter fortzusetzen.

s) Die Verse lauten:

Dulce mihi quondam studium fuit, invida sed me
Paupertas laceros terruit uncta sinus.
Nunc igitur quia vates fit fabula vulgi,
Esse reor satius cedere temporibus.

Vergl. Meiners, l. a. S. 116.

fen lebte Angelo Poliziano ganz den Wissenschaften nach seinem Geschmacke. Er vergaß die Poesie in seiner Muttersprache über der griechischen und lateinischen. Auch der alten Geschichte und der alten Philosophie widmete er seinen Fleiß. Kein Gelehrter der neueren Zeit hat wohl mit so vieler Leichtigkeit und Correctheit griechisch und lateinisch, wie es ihm einfiel, in Prose und in Versen geschrieben. Er wetteiferte in seinen öffentlichen Vorlesungen bald mit seinem Lehrer Landin, aber ohne sich mit ihm zu entzweien. Mit seinen Studien und seinem öffentlichen Unterricht verband er in der Folge die Erziehung der Kinder seines Gönners Lorenz. Im Jahr 1485 wurde er auch Doctor des canonischen Rechtes. Aber alle diese und andre bemerkenswerthe Umstände im Leben des Angelo Poliziano stehen in keiner näheren Verbindung mit der Geschichte der italienischen Redekunst. Nur ein einziges Mal trat er noch als Dichter in seiner Muttersprache auf, als dem Cardinal Gonzaga zu Ehren ein geistreiches Schauspiel gegeben werden sollte. Damals — in welchem Jahre, weiß man nicht genau genug [h]) — schrieb Polizian seinen Orpheus, das erste Singspiel in der neueren Litteratur, und wahrscheinlich auch, wie schon oben bemerkt ist, das erste nicht ganz geschmacklose unter den neueren Schauspielen.

Was von Polizians Denkart und Sitten Nachtheiliges von Einigen erzählt, von Andern geleugnet wird, muß man in der ausführlichen Geschichte seines Lebens nachlesen. Man hat ihm Unverschämtheit, Kriecherei, Atheisterei, Knabenliebe, und, wenn man nichts

h) Vergl. die schon obenangeführten Bemerkungen von Tiraboschi in der Storia etc. Tom. V. part. II. p. 194.

nichts Schlimmeres auf ihn zu bringen wußte, sein häßliches Gesicht, besonders seine übergroße Nase, vorgeworfen. Aber er hat auch beredte Apologeten gefunden [i]). Wahrscheinlicher war der Kummer, den er über den Verlust seines großmüthigen Freundes empfand, als eine unglückliche Knabenliebe, Ursache der Krankheit, die ihm schon im Jahr 1494, im vierzigsten Jahre seines Alters und im zweiten nach dem Tode des Lorenz von Medici das Leben kostete.

* * *

Die italienischen Gedichte des Angelo Polizian sind nicht alle durch den Druck bekannt geworden [k]). Unter denen, die bekannt und gesammelt sind, zeichnen sich nur die Stanzen auf das Turnier des Julian von Medici und der Orpheus, diese beiden Gedichte aber desto mehr von der gewöhnlichen Poesie ihres Zeitalters aus.

Die Stanzen des Angelo Poliziano übertreffen an correcter Leichtigkeit und Anmuth der Sprache und der ganzen Manier Alles, was zwischen ihnen und den Gedichten Petrarchs liegt, selbst die Poesie des Lorenz von Medici nicht ausgenommen. Sie muß-

i) Zur Geschichte des problematischen Charakters Politians findet man die bedeutendsten Notizen gesammelt und beurtheilt von Meiners, l. c. S. 172.

k) Crescimbeni wenigstens will einen nicht kleinen Band von *rime scritte a penna d'Angelo Ambrogini, detto communemente il Poliziano*, in der *bibliotheca Chisiana* gesehen haben. S. seine Storia und commentar. della volg. poesia, Vol. II. part. 2. p. 187. — Einige weniger als die Stanzen bekannte Kleinigkeiten enthält die Ausgabe: L'elegantissime Stanze di Messer Angelo Poliziano, Padova, 1751. 8.

mußten um so mehr Bewunderung erregen, wenn ihr Verfasser, wie man gewöhnlich annimmt, damals kaum funfzehn Jahr alt war [1]). Durch wie viel und welche Verbesserungen er ihnen in reiferen Jahren nachgeholfen, ehe sie gedruckt in's Publicum kamen; wissen wir nicht. Daß er sich aber um solche Verbesserungen nicht viel Mühe gegeben haben mag, darf man mit Grunde annehmen; denn er achtete, seitdem er sich fast ausschließlich mit der alten Litteratur zu beschäftigen anfing, überhaupt nicht viel mehr auf Verse in seiner Muttersprache. Deßwegen blieben auch diese berühmten Stanzen ein Fragment, wie sie es damals waren, als sie zuerst bekannt wurden. Sie sind in zwei Bücher abgetheilt. Das erste enthält hundert und fünf und zwanzig Stanzen. Das zweite bricht mit der sechs und vierzigsten Stanze ab und läßt uns in Ungewißheit sowohl über den möglichen Um-

1) Vergl. *Tiraboschi*, Storia della lett. Ital. Vol. VI. part. 2. p. 150. mit *Roscoe's* Life of Lorenzo de' Medici, Vol. I. p. 93. — Das Jahr, wo das litterärisch berühmte Turnier gehalten wurde, läßt sich schwerlich herausbringen. Die Notizen sind zu sehr mit einander im Widerspruche. Man weiß nicht einmal, ob der Turniere, die zu den zwei Gedichten auf die Brüder de' Medici die Veranlassung gaben, nicht zwei zu verschiedenen Zeiten gehalten sind. Tiraboschi findet unglaublich, daß Polizian damals so ganz jung, wie alle Data ergeben, gewesen sei. Er will deßwegen die Zeit des Turniers wenigstens bis kurz vor den Tod des Julian von Medici vorrücken. Aber noch unglaublicher ist es, daß Lorenz in Florenz noch turniert haben solte, als er nach seines Vaters Tode schon an der Spitze der Regierung stand. Nehmen wir also an, daß beide Brüder auf einem und demselben Turnier Sieger wurden, so konnte Polizian damals noch nicht über funfzehn Jahr alt seyn; denn er war 1454 geboren, und Peter von Medici starb 1469.

Umfang, als über die Idee des Ganzen. Wenn wir von dem Fragment auf das schließen dürfen, was noch hätte hinzukommen können, läßt sich der Verlust des Zusammenhangs nach der Idee des Ganzen noch wohl verschmerzen. Der Werth dieser Stanzen beruht auf der Ausführung, nicht auf der Erfindung. Das ganze Gedicht ist eine Galanterie in zwiefachem Sinne. Polizian wolte zunächst dem Lorenz von Medici so viel Schönes sagen, als sich auf eine schickliche Art nachholen ließ, nachdem ihn selbst als Turnierhelden Luca Pulci schon besungen hatte. An Lorenz ist das Gedicht gerichtet [m]). Damit aber auch Julian von Medici als Held des Gedichts seinem Bruder nicht nachgesetzt erschiene, nahm der feine Polizian eine Liebschaft zu Hülfe, die damals das Herz Julians besonders beschäftigt zu haben scheint. Er mythologisirte diese Liebschaft. Julian tritt im Gedichte als ein rüstiger Jüngling auf, der Amors Macht Troz bietet. Amor macht Anstalt, ihn zu besiegen. Der unempfindliche Jüngling muß auf der Jagd einer schönen Nymphe begegnen. Auf ein Mal muß er in Liebe zerschmelzen. Und diese Herzensbegebenheit solte mit dem Siege, den Julian im Turnier gewann, ein

romans

m) Statt der Musen wird zuerst Amor und unmittelbar nach ihm Lorenz unter dem Namen *Lauro* angerufen. Aus der Art dieser Anrufung möchte man denn doch beinahe mit Gewißheit schließen, daß der bestrittenen Turniere zwei gewesen, und daß dasjenige, in welchem Julian siegte, erst damals gehalten sei, als Lorenz an der Spitze der florentinischen Republik stand. Die Verse lauten:

E tu, ben nato *Laur*, sotto il cui velo
Fiorenza lieta in pace si riposa,
Ne' tema i venti o'l minacciar del cielo,
O Giove irato in vista più crucciosa.

romantisches Ganzes bilden. Wie nun auch immer Polizian die Fortsetzung zu Stande gebracht haben möchte; ein sonderliches Ganzes konnte er nicht herausbilden. Die Erfindung hatte gar zu wenig Neuheit. Sie ging noch dazu von einer gar unschicklichen Verwechselung der epischen Fiction mit der lyrischen aus. Denn in einem lyrischen Gedichte, dessen Stoff in die neueren Zeiten fällt, mögen Amor und die übrigen Götter und Göttinnen der antiken Fabelwelt immerhin als poetische Figuren ihren Platz behaupten; aber in einer epischen Composition stößt der Anachronismus, der die alten Fabelwesen mit histor. Personen in eine Intrigue verflicht, zu hart mit dem Gesetze der ästhetischen Täuschung zusammen. Polizian empfand dieß so wenig, daß er den Amor, den schon mancher lyrische Dichter figürlich in die Augen seiner Geliebten versetzt hatte, als wirkliche Person mit Köcher und Bogen in die Augen der schönen Nymphe wie hinter einen Busch auf den Anstand flattern läßt, um einen Pfeil auf das Herz des Julian von Medici abzudrücken n).

Wenn wir aber den radicalen Fehler der Composition dieser Stanzen übersehen und sie nur als eine zufällige Verbindung schöner Fragmente schätzen, so müssen wir diesen Fragmenten einen der ersten Plätze unter den beschreibenden Gedichten zuerkennen. In keinem älteren italienischen Gedichte, außer denen von Petrarch, zeigt sich so unverkennbar die

n) Tosto Cupido, entro a begli occhi ascoso,
Al nervo adatta del suo stral la cocca,
Poi tira quel col baccio poderoso,
Tal che raggiugne l' una all' altra cocca.
Libr. I. *Stanza* 40.

die Läuterung des romantischen Geschmacks durch den Einfluß des Studiums der antiken Poesie. Keine ungeheure Fiction, kein excentrisches Pathos stört in diesen Stanzen die ästhetische Wahrheit und die Eleganz der Darstellung. Ganz rein von gothischen Auswüchsen sind sie freilich nicht. Wenn die respectable Mutter der beiden siegreichen Brüder die etruscische Leda genannt wird [o]); wenn der Dichter sagt, daß "alle seine Wünsche nur vom Geruche der Blätter des Lorenz von Medici leben" [p]); wenn er bei der Beschreibung der Geburt der Venus die Entmannung, die der alte Cölus erlitt, nicht zu umschleiern für nöthig findet [q]); wenn er nach einer Rede, die Amor gehalten hat, den Ruhm, die Poesie, und die Geschichte als drei allegorische Personen auftreten läßt, um den siegreichen Julian zu verherrlichen [r]); so werden wir durch solche Züge allerdings an das funfzehnte

o) L'alta mente del baron Toscano,
Più gioven figlio dell' Etrusca Leda etc.
Libr. I. *Stanza* 3.

p) E tu —
Principio e fin di tutte le mie voglie,
Che sol vivon d'odor delle tue foglie.
Libr. I. *Stanza* 4.

q) — Con la falce adunca sembra
Tagliar del padre la feconda membra.
Libr. I. *Stanza* 97.

Und bald darauf:
Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti
Si vede il fusto genitale accolto.
ib. Stanza 99.

r) Così dicea Cupido; e già la Gloria
Scendea, giù folgorando ardente vampo.
Con essa Poesie, con essa Istoria
Volavan tutte accese del suo lampo.
Libr. II. *Stanza* 32.

te Jahrhundert erinnert. Aber diese und ähnliche kleine Flecken verliert man ganz aus dem Gesichte, wenn man sich mit heiterer Besonnenheit dem Eindrucke solcher Beschreibungen überläßt, wie der der jugendlichen Freuden des Julian von Medici s); der Schönheit der edlen Nymphe, durch deren Anblick sein Herz für andre Freuden empfänglich wurde t); besonders aber die ausführliche Beschreibung des Wohnsitzes Amors und seiner Mutter u). Unter den Vergleichun-

s) Zeffiro già, di bei fioretti adorno,
Avea da monti tolta ogni pruina.
Avea fatto al suo nido già ritorno
La stanca rondinella peregrina.
Risonava la selva intorno, intorno
Soavemente all' ora mattutina;
E l'ingegnosa pecchia al primo albóre
Giva predando or uno, or altro fiore.
L'ardito Giulio, al giorno ancora acerbo,
Allor ch' al tufo torna la civetta,
Fatto frenar il corridor superbo,
Verso la selva con sua gente eletta,
Prese il camino, e sotto buon riserbo
Seguia de' fedei can la schiera stretta,
Di ciò che fa mestieri a caccia adorni,
Con archi, e lacci, e spiedi, e dardi, e corni.
Libr. I. *Stanza* 25. 26.

t) Sembra Talia, se in man prende la cetra;
Sembra Minerva, se in man prende l'asta;
Se l'arco ha in mano, al fianco la faretra,
Giurar potrei, che sia Diana casta.
Ira dal volto suo tristo s'arretra,
E poco avanti a lei Superbia basta.
Ogni dolce virtù l'è in compagnia.
Beltà la mostra a dito, e Leggiadria.
Libr. I. *Stanza* 45.

u) Nel giogo un verde colle alza la fronte,
Sott' esso aprico un lieto pratel siede,
U' scher-

chungen sind einige ganz mit antiker Fülle und Präcision ausgemahlt [x]). Auch in kleinen Nebenzügen erkennt man den dichterisch bemerkenden Geist.

Der Orpheus des Polizian wird von mehreren Litteratoren den Stanzen gleich geschätzt. Als erster Versuch in seiner Art ist er auch aller Aufmerksamkeit werth. Aber er steht doch tief unter den Stanzen. Es ist auch gar nicht wahrscheinlich, daß Polizian damals, als er den Orpheus schrieb, schon ein Mann von so gereiftem Geiste gewesen seyn solte, wie Einige aus der Vergleichung dieses Singspiels mit der muthmaßlichen Bestimmung der Zeit schließen wollen, wo es zum ersten Mal aufgeführt wurde [y]). Wie jung

U' scherzando tra' fior lascive aurette
Fan dolcemente tremolar l' erbette.
Corona un muro d' or l' estrême sponde
Con vallo ombrosa di schietti arboscelli,
Ove in su' rami fra novelle fronde
Cantan gli loro amor soavi augelli.
Sentesi un grato mormorio dell' onde,
Che fan due freschi e lucidi ruscelli,
Versando dolce con amar liquore,
Ove arma l' oro de' suoi strali Amore. etc. etc.
Libr. I. *Stanza* 70. 71.

x) z. B.
Qual tigre, a cui dalla petrosa tana
Ha tolto il cacciator suoi cari figli,
Rabbiosa il segua per la selva Ircana,
Che tosto crede insanguinar gli artigli;
Poi resta d' uno specchio all' ombra vana,
All' ombra, che a' suoi nati par somigli;
E mentre di tal vista s' inamora
La sciocca, il predator la via divora.
Libr. I. *Stanza* 39.

y) *Tiraboschi*, Storia della lett. Ital. Tom. V. part. II. p. 194.

jung oder alt aber auch Polizian damals gewesen seyn mag; immer war es alles Mögliche, ein solches Stück in zwei Tagen zu verfassen; und länger brachte er mit der Arbeit nicht zu, wie er selbst in der an einen Herrn Carlo Canale gerichteten Zueignungsschrift versichert [1]). Eben diese Vorrede beweiset, daß er sich seines so eilfertig geförderten Werks fast schämte und nur ungern zugab, daß es gedruckt wurde [2]). Alle Umstände beweisen, daß er es nur aus Gefälligkeit als ein Gelegenheitsstück schrieb, als dem Cardinal Gonzaga von Mantua zu Ehren ein solches Stück gegeben werden solte. Dessenungeachtet darf man sich wundern, in diesem Orpheus gar keine Spur von der tragischen Kunst der Alten zu bemerken. Eben daraus möchte man noch ein Mal schließen, daß Polizian, als er den Orpheus schrieb, mit den alten Tragikern nur erst oberflächige oder wohl noch gar keine Bekanntschaft gemacht hatte, also noch ziemlich jung war. Die Composition seines Orpheus ist ohne allen dramatischen Geist. Die Scenen reihen sich

1) Polizian vergleicht in dieser Zueignungsschrift seinen Orpheus mit den ungestalteten Kindern der Lacedämonier. So wie diese Kinder in's Barathrum geworfen wurden, cosi, sagt er, desiderava ancora io, che la favola d'Orfeo, da quale a requisizione dal nostro reverendissimo Cardinale Mantuano *in tempo di duo giorni intra continui tumulti* in stilo volgare — aveva composta, fuisse di subito, non altrimenti che esso Orfeo, lacerata.

2) Conoscendo questa mia figliuola, fährt er fort, essere da qualità a fare piutosto al suo padre vergogna che onore; — ma vedendo, che Voi ed alcuni altri troppo di me amanti contra alla mia volontà in vita la ritenete, conviene ancora a me avere più rispotto all' amore paterno e alla volontà vostra, che al mio ragionevole instituto.

sich ohne alle Verwickelung an einander. An Einheit der Handlung ist so wenig wie an Aufzüge und Auftritte zu denken. Zuerst erscheint Merkur als Prologus und verkündigt mit wenigen Worten den Inhalt und die Katastrophe des Stücks voraus. Dieser dem Geist des neueren Publicums widerstreitende Anfang läßt vermuthen, daß Polizian die Prologen des Euripides kannte und nachahmen wolte. Weiter aber hat sein Orpheus auch gar keine Aehnlichkeit mit den Trauerspielen des Euripides. Nachdem Merkur wieder abgetreten ist, kommt der junge Hirt Aristäus mit einem alten Hirten, Mopsus genannt. Aristäus erzählt, daß er sein Herz an eine wunderschöne Nymphe verloren habe, die dann, wie sich bald ausweiset, keine andere ist, als Eurydice, die Gattin des Orpheus. Der alte Mopsus bemüht sich, wie in solchen Fällen gewöhnlich, umsonst, dem jungen Manne die Leidenschaft aus dem Sinne zu reden. Aristäus singt die Schmerzen seiner Liebe in einer Canzone. Darauf meldet ihm sein Knecht Thyrsis, daß die schöne Nymphe in der Nähe ist. Sogleich eilt er, der Warnung des Alten ungeachtet, zu ihr. Kaum hat er den Rücken gewandt, so kommt er schon wieder mit Eurydice selbst, die vor ihm flieht. Mit einer Canzonette verfolgt er sie über das Theater. Jetzt ändert sich die Scene. Orpheus mit seiner Leier erscheint auf einem Berge und singt — widersinniger konnte sich die Höflichkeit Polizians wohl nicht verirren — das Lob des Cardinals von Mantua in einer lateinischen Ode von dreizehn sapphischen Strophen. Nachdem Orpheus die Ode ruhig abgesungen hat, wird ihm die Nachricht von dem Tode seiner Eurydice gebracht. Von nun an singt er italienisch. Sein Schmerz ergießt sich in Stanzen. Ohne lan-

ges Bedenken entschließt er sich auf der Stelle, seine Eurydice in der Unterwelt aufzusuchen; und im Augenblicke steht er auch schon vor den Thoren der Unterwelt und bittet, eingelassen zu werden. Pluto bezeigt über dieses unerhörte Ansinnen seine Verwunderung. Minos warnt ihn. Orpheus dringt aber doch in den Tartarus vor, fällt vor dem Pluto auf die Knie und singt ihm sein Lied. Pluto wird gerührt. Orpheus erhält seine Eurydice wieder, unter der Bedingung, die aus dem Mythus bekannt ist. Vor Freuden singt er nun wieder lateinisch, aber doch nur vier Zeilen, die zur Hälfte dem Ovid angehören [b]). Gleich darauf verliert er, nach dem Gesetz des Tartarus, seine Eurydice zum zweiten Male. Jetzt entsagt er allen Freuden der Liebe. Dieß hören die Bacchantinnen, die darauf zukommen. Sie fallen über ihn und reissen ihn in Stücken. Eine Bacchantin tritt mit dem Kopfe des unglücklichen Sängers auf. Darauf folgt ein Opfer zu Ehren des Bacchus. Das Stück schließt mit einer Dithyrambe.

So grotesk diese Composition ist, so wenig dramatisch ist die Ausführung. Das Interesse des Dialogs ist in Singspielen zwar immer schwerer, als in jedem andern dramatischen Werke zu behaupten. In

b) Diese Zeilen lauten hier:

Ite triumphales circum mea tempora lauri.
Vicimus. Eurydicae reddita vita mihi est.
Haec est praecipuo victoria digna triumpho.
Huc ades, o cura parte triumpho mea.

Ovid (*Amor. lib. II. eleg.* 12.) nennt nur statt der Eurydice seine Corinna; und auf das *Vicimus!* folgt: In nostro est ecce Corinna sinu. — Polizian hat übrigens hier kein Plagium begangen; denn er hat selbst angemerkt, daß diese Verse dem Ovid gehören, accommodati al proposito.

In dem Orpheus des Polizian aber ist gar nicht darauf geachtet. Schon die Versart war dem Dialog entgegen. Denn der größte Theil des Stücks ist in achtzeiligen Stanzen versificirt; das Uebrige in terza rima, oder in der Form der Canzonen. Das Ganze ist nicht anders als eine Sammlung dramatisch an einander gereiheter Gedichte von lyrischer Erfindung und Ausführung. Sieht man sie aus diesem Gesichtspunkte an, so kann man sie zu den correctesten des funfzehnten Jahrhunderts zählen. Das Schönste im ganzen Stücke ist die Dithyrambe, mit der die Handlung schließt. Kein neueres unter den lyrischen Gemälden der bacchantischen Wildheit hat noch diesem trefflichen Taumelgesange den Preis abgewonnen e).

Die

e) Hier ist die ganze classische Dithyrambe:

Ognun segua, Bacco, te,
Bacco, Bacco, evoé!
Chi vuol bever, chi vuol bevere,
Vegna a bever, vegna qui.
Voi inbottate come pevere!
Io po bever ancor mi,
Gli é del vino ancor per te,
Lascia bever prima a me.
Ognun segua, Bacco te.
Io ho voto giu il mio corno.
Dammi un pò il bottaccio in qua.
Questo monte gira intorno,
E'l cervello à spasso va.
Ognun corra in qua e in la,
Come vedi fare a me,
Ognun segua, Bacco, te.
I' mi moro già di sonno.
Sono io ebria, o si, o no?

S 5 Star

Die Brüder Pulci.

Zu dem Zirkel der Dichter, Philosophen und Gelehrten, die zu Florenz mit einander und besonders mit Lorenz von Medici in genauerer Verbindung lebten, gehören auch die drei Brüder Pulci. Nur Ludwig (Luigi) Pulci ist berühmt geblieben. Aber auch Lucas verdient unter den Erfindern der italienischen Ritterepopöe genannt zu werden. Und Bernhard mag hier als Dichter und Gelehrter bei seinen Brüdern stehen, wenn er gleich keine neue Dichtungsart weder erfand noch vorbereitete.

Von den Lebensumständen der Brüder Pulci wissen wir nur wenig [d]. Ihre Familie war eine der vornehmsten in Florenz. Ihre Neigung aber scheint sie

Star più ritti i piè non ponno,
Voi siete ebrj, ch'io lo so.
Ognun facci, com'io fò.
Ognun succi, come me,
Ognun segua, Bacco, te.

Ognun gridi, Bacco, Bacco,
E pur cacci del vin giù.
Poi con suoni farem fiacco,
Bevi tu, e tu, e tu;
Io non posso ballar più.
Ognun gridi Evoè!
Ognun segua, Bacco, te,
Bacco, Bacco, evoè!

d) Wem daran liegt, den Adel der Familie Pulci ausser Zweifel gestellt zu sehen, findet darüber und über die drei Brüder besonders Nachweisung in der Vorrede zu der besten Ausgabe des Morgante von Luigi Pulci, Florenz 1732. in groß Quart. Der Name Pulci gab auch zu kahlen Scherzen Veranlassung, weil pulce im Italienischen ein Floh heißt.

sie ganz von Statsgeschäften entfernt und zu literärischen Studien hingezogen zu haben.

Bernardo Pulci, unter den drei dichtenden Brüdern, wie es scheint, der älteste — denn er wird von den Litteratoren immer vor die beiden andern gestellt — machte sich besonders berühmt durch seine Uebersetzung der Eklogen Virgils [e]). Er verfertigte auch geistliche Schauspiele in die Wette mit seiner Frau [f]). Dazu kamen Elegien und Sonette. Das Verdienst, das er sich als Dichter erworben hat, möchte sich übrigens wohl auf die Bestrebung einschränken, der Poesie in seiner Muttersprache durch Nachahmung der Simplicität und Würde der Alten, die er so fleissig studirte, zu Hülfe zu kommen [g]).

Merk-

e) Sie sind mit andern älteren Schäfergedichten der Italiener zusammengedruckt in der Sammlung: Bucoliche elegantissimanente composte da *Bernardo Pulci* Fiorentino, e da *Francesco de' Arsocchi* Senese, e da *Geronimo Benivieni* etc. Florent. 1494. Einige Litteratoren wollen ausser den übersetzten noch eigne Eklogen von Bernardo Pulci kennen. S. Tiraboschi, l. c. Tom. VI. part. II. p. 174.

f) Sie hieß Antonia. Der Verfasser der oben (Anmerk. d.) angeführten Familiennachrichten lobt diese Dame besonders dafür, daß sie geistliche Schauspiele geschrieben hat. Er nennt solche Schauspiele "genere di poesia *adattatissimo alla pudicizia e gravità matronale.*"

g) Ein Paar bis dahin noch nicht gedruckte Sonette von Bernardo Pulci hat Hr. Roscoe's in den Anhang zum ersten Theile seiner Lebensbeschreibung des Lorenz von Medici aufgenommen. Eins davon ist kritischen Inhalts. Man kann daraus sehen, wie Bernardo Pulci dichterisch von der Poesie zu reden versuchte.

Natura per se fà il verso gentile,
Studio le rime, e riche l'invenzioni.

Vere

Merkwürdiger ist schon Luca Pulci. Wenn gleich unter allen seinen poetischen Werken auch nicht ein einziges sich als classisch, oder nur als vorzüglich, auszeichnet; so hat er doch zugleich mit seinem Bruder Ludwig und dem Grafen Bojardo von Scandiano zur Entstehung der italienischen Ritterepopöe durch mislungene Versuche das Seinige beigetragen. Das Turnier des Lorenz von Medici scheint die Idee einer Ritterepopöe, wo nicht veranlaßt, doch merklich belebt zu haben. Von dem, was man in den alten Romanen gelesen hatte, war nun Etwas wenigstens wieder anschaulich geworden. Der Rittergeist, der in der wirklichen Welt gerade damals zusehens verschwand und in Italien fast ganz verschwunden war, wirkte nun noch ein Mal theatralisch auf die Phantasie. Ritterthaten dichterisch zu erzählen, schien von neuem der Mühe werth. Man war in der Cultur des Geschmacks zu weit vorgerückt, um neue Ritterromane in der Manier der älteren zu verfassen. Man verwandelte also den Ritterroman in ein episches Gedicht, so gut man sich auf epische Gedichte, die doch immer noch romantisch seyn sollten, verstand. Weil diese Epopöen romantisch seyn sollten, glaubte man die Poesie Homers oder Virgils nicht unbedingt zum Muster nehmen zu dürfen, auch wenn man in der Ilias und Aeneis noch so belesen war. Die romantische Epopöe schied sich schon in der ersten Idee von der antiken,

Vere scienze solvon le quistioni.
Il dilettarsi poi fà dolce il stile.
Amor l'ingegno sempre fà sottile.
Dote dal cielo, privilegj e doni
Son questi; benche sien molte cagioni,
Che fanno un dir superbo, altro umile; etc.

Kann man unbedeutendere Prosa in Reimen lesen?

siken, wie sich die lyrischen Gedichte im Geschmack der Alten und der Neueren längst geschieden hatten. Es kam nun darauf an, mit wie viel Geist, Phantasie und ästhetischem Tact sich ein dichtender Kopf an die Verwandlung des Ritterromans wagte, wenn nicht Mißgeburten statt epischer Gedichte entstehen sollten.

Luca Pulci war nicht der Mann, der dem gothischen Stoffe eine geschmackvolle Form zu geben, Talent und feinen Sinn genug hatte. Ihm fehlte der ästhetische Geist, der das Interesse der Poesie von dem prosaischen sondert. Er glaubte ein episches Gedicht zu machen, wenn er Begebenheiten, die an sich interessiren können, in Versen erzählte und dabei besonders die Beschreibungen nicht sparte. Ueberdem war er kaum ein glücklicher Versificator.

Der erste Versuch, den Luca Pulci in der epischen Darstellung wagte, scheint sein Turnier des Lorenz von Medici gewesen zu seyn [h]). Eine Epopöe hatte er dabei wohl nicht im Sinne. Aber auch als beschreibendes und erzählendes Gedicht von geringeren Ansprüchen verliert es in der Vergleichung mit Angelo Poliziano's Turnier des Julian von Medici so viel, daß man ihm kaum den Namen eines Gedichts zuerkennen kann. Die ganze Composition ist historisch. Es wird in Stanzen erzählt, auf welche Veranlassung das Turnier gehalten wurde; wer die Kämpfer und wer die Kampfrichter waren. Das ganze

h) Diese Giostra del magnifico Lorenzo de' Medici ist bei weitem nicht so oft gedruckt, als Polizians Giostra des Julian. Man findet sie unter andern nebst den Heroiden des Luca Pulci in der Ausgabe seines Gedichts Ciriffo Calvaneo, Firenze, 1572. 4to.

ganze Ritterfest wird beschrieben, wie es in der Wirklichkeit gefeiert wurde. Durch diese Composition ist also schon die Möglichkeit des dichterischen Verdienstes auf die Beschreibung eines historischen Factums eingeschränkt. Der kalten Darstellung poetische Wärme einzuhauchen, konnte die Anrufung des Apoll, mit der das Gedicht anfängt [i]), so wenig nützen, als die Umkleidung gewöhnlicher Beschreibungen in mythologische Bilder [k]); und alle Geschäfte, die dem Amor und der Venus in dem Gedichte zugetheilt werden, sind doch nur matte Figuren. Indessen ist mancher Vers melodisch genug ausgefallen [l]). Die Beschreibungen sind natürlich und klar; einige wirklich dichterisch [m]). Ueber-

i) Es fängt beinahe an wie das Gebet des Priesters Chryses im ersten Buche der Ilias:

S'io meritai da te, mio sacro Apollo,
Quel di ch'io venni al tuo famoso templo,
E piansi tanto del suo estremo crollo, etc.

k) Um zu sagen, daß das Turnier im Frühling gehalten wurde, lauten die Worte:

Era tornata tutta allegro *Pragne*,
Benche piangiasse la sua *Filomena*.
Amor suoi ceppi preparava e gogne,
I gioghi, i lacci, ed ogni sua catena,
E *Pan* sentia sonar mille zampogne etc.

l) z. B.

Credo che ancore sul bel fiume d'Arno
Rimbomba il suon tra le fresete onde e rive
De' dolci versi che d'amor cantarno
Le Nimfe spesse alle dolce ombre estive, etc.

m) z. B. die Stanze:

Vedestu mai falcon calare a piombo,
E poi spianarsi e batter forte l'ale,
Ch'ha tratto fuor della schiera il colombo?

Cosi

Ueberhaupt muß man nicht vergessen, daß das ganze Gedicht kein Vorbild hatte, und daß Luca Pulci wenigstens den phantastischen Pomp der Ritterromanensprache in seine Stanzen nicht übertrug.

Eine Ritterepopöe im eigentlichen Sinne solte der Ciriffo Calvaneo, daß größte unter den Gedichten des Luco Pulci, werden. Es enthält in sieben Büchern die Thaten zweier Helden, deren ganze Geschichte abenteuerlich genug ist. Beide sind unehliche Kinder von fürstlicher Herkunft; beide werden in einer Hirtenhütte erzogen. Der eine heißt, wie nach ihm das Gedicht, Ciriffo Calvaneo. Der andre führt keinen Namen als das Epithet: Der arme Wohlbedächtige (il povero Avveduto) oder, wie man es im Geiste der Rittersprache wohl am besten verdeutschen könnte: Der arme Ritter Wohlbedacht. Die ritterlichen Anlagen der beiden Knaben entwickeln sich mit ihrem Jünglingsalter. Sie bestehen Kämpfe mit wilden Thieren. Nachdem ihnen die Mutter des Ciriffo endlich ihre Herkunft und ihrem Sohne besonders die Treulosigkeit seines Vaters erzählt hat, schwört der Sohn, seinen gottlosen Vater umzubringen, und hält ritterlich sein Wort. Weil ihm indessen dieser Vatermord doch zu schwer auf dem Gewissen liegt, reiset er nach Rom, läßt sich taufen, bei der Gelegenheit zugleich absolviren, und reiset dann als Pilgrim weiter nach Jerusalem. Der arme Wohlbedacht ist unterdessen von Seeräubern entführt wor-

Così Lorenzo Benedetto assala,
Tanto che l'aria fà fischiar per rombo.
Non va sì presto folgor, non che strale.
Dettonsi colpi che parvon d'Achille,
E balza un Mongibell fuor di faville.

worden. Er kommt nach Askalon gerade um die Zeit, als König Ludwig von Frankreich dort den Sultan von Aegypten fast besiegt hat. Der arme Wohlbedacht ficht tapfer für den Sultan. Der Sultan schlägt ihn zu Belohnung für seine getreuen Dienste zum Ritter. Als einer der tapfersten im Heere des Sultans besteht der arme Wohlbedacht einen Zweikampf mit einem der streitbarsten Ritter im christlichen Heere. Er weiß nicht, daß dieser christliche Held sein Bruder ist. Er erfährt es durch einen verrätherischen Abgesandten, der vom christlichen Könige mit Friedensanträgen an den Sultan geschickt ist, aber, während er öffentlich den Frieden negotiirt, ins Geheim den armen Wohlbedacht beredet, seinem Herrn untreu zu werden, sich taufen zu lassen, und zur christlichen Armee überzugehen. Der arme Wohlbedacht giebt dem Abgesandten sein Versprechen schriftlich. Mit diesem Versprechen schleicht nun der Verführer zu dem Sultan, und verräth wieder an ihn den armen Wohlbedacht, um diesem ein schmähliches Ende zu bereiten und den Sultan seines tapfersten Dieners zu berauben. Aber der Sultan kehrt das Spiel um. Er freut sich, den Verräther ertappt zu haben, verurtheilt ihn zum Tode und läßt auf der Stelle den Scharfrichter rufen. Mit diesen Worten: "er ließ den Scharfrichter rufen," schließt das siebte und letzte Buch n).

Es

n) Die Stanze, mit der es schließt, kann zugleich als Probe der Manier des Luca Pulci dienen. Der Sultan heißt Tibaldo, und der Verräther Falcone.

Tibaldo conoscea Falcone à punto
E disse; O Falcon mio, benche tu finga,
Tu sai, ch' io so, che il capestro d'oro unto
Meri-

Es scheint schwer zu sagen, ob wir die sieben Bücher des Ciriffo Calvaneo für mehr als ein Fragment halten dürfen. Denn in diesen sieben Büchern zeigt sich freilich weder Einheit der Handlung, noch Katastrophe; und die Verwickelung scheint doch auf eine Katastrophe zu deuten. Aber eben diese Regellosigkeit der Composition gehört zu den Erbfehlern der Ritterepopöe. Den Verfassern der Ritterromane kam epische Einheit nicht in den Sinn; und die epischen Dichter bis auf Tasso schränkten die Verwandlung der alten Romane in Epopöen auf Veredelung der Manier ein, ohne sich aus der Erfindung ein ernsthaftes Geschäft zu machen. Indessen ist der Ciriffo Calvaneo, so weit ihn Luca Pulci zu Stande gebracht hat, wirklich nur ein Fragment. Ein gewisser Giambulari setzte es auf Verlangen des Lorenz von Medici fort; aber diese Fortsetzung ist noch unbekannter, als jenes Fragment, geworden.

Vergleichen wir den Ciriffo Calvaneo des Luca Pulci mit der Theseide und dem Philostratus des Boccaz, so erscheint die epische Poesie am Ende des funfzehnten Jahrhunderts noch nahe genug an der Stufe der Kindheit, auf der sie am Ende des vierzehnten stand. Gewonnen hatte sie im Grunde nur durch die Beobachtung eines schicklichern Verhältnisses zwischen der Form und dem Stoffe. Statt die groteske Umkleidung antiker Fabelgeschichten in eine romantische Hülle fort-

Meritasti insin gia sendo a Oringa.
Or se il peccato ad Ascalon t'ha giunto,
Non vò, che più le maschere dipinga.
Per tanto son disposto, che tu muoia,
E così detto, fè chiamare il boia.

fortzusetzen, schöpfte man nun den Inhalt epischer Dichtungen aus denselben Quellen, aus denen die romantische Empfindungs- und Darstellungsart geflossen war. Die Erfindung zerstörte nun, aus einen ästhetischen Gesichtspunkt geprüft, nicht mehr sich selbst. Der Geist der ganzen Dichtung war romantischer Geist. Aber nach dieser Idee einer romantischen Epopöe dichtete nicht allein Luca Pulci. Sein Bruder Ludwig und der Graf Bojardo von Scandiano betraten zu gleicher Zeit denselben Weg; und Luca Pulci blieb hinter seinen Gefährten zurück. Das Ritterbuch, aus dem er die Geschichte von seinem armen Wohlbedacht nahm o), lieferte ihm vermuthlich der Begebenheiten und Personen für eine große Composition zu wenig, und für eine kleine zu viel. Eine Menge von Rittern und Damen, deren Geschichte in die des Ciriffo und des armen Wohlbedacht verflochten ist, kann man kaum so weit von einander unterscheiden, daß man sich etwas bei ihren Namen denkt, wenn sie wieder genannt werden. Der Reichthum an Begebenheiten, durch den der Ciriffo Calvaneo die epischen Gedichte des Boccaz zu übertreffen scheint, ist blendend, ohne zu nützen. Die Composition beider Gedichte ist ungefähr gleich unbedeutend. Und in jeder andern Hinsicht ist der Philostratus des Boccaz dichterischer als der Ciriffo Calvaneo des Luca Pulci. Dieses zu beweisen, sind aber Beispiele nicht hinreichend. Denn Luca Pulci brachte vorzüglich deßwegen nur ein halb poetisches Mittelwerk zu Stande, weil ihm die neue Manier mislang, die um diese Zeit mit der Ritterepopöe zugleich

o) Es soll nur als Mspt. in der Gaddi'schen Bibliothek unter dem Titel, *Liber pauperis prudentis*, vorhanden seyn. Man vergl. Roscoe's Life of Lorenzo de' Medici, Vol. I. p. 162. in der Anmerkung.

gleich entstand und noch von keinem Litterator und Kritiker hinlänglich aufgeklärt ist.

Das Wesen der neuen Manier, in der man die Rittergeschichten episch behandeln zu müssen glaubte, war eine komische Feierlichkeit, von der sich in den Werken der Alten keine Spur findet. Der Geist des Zeitalters, nicht die Laune eines dichterischen Kopfs, veranlaßte diese seltsame Mischung von Muthwillen und Würde. Die Ritterthaten waren in der wirklichen Welt aus der Mode gekommen; aber die Zeit, wo sie in hohem Ansehen standen, war noch nicht lange vorüber; und jede veraltete Mode hat besonders dann, wenn sie eben durch eine andere verdrängt ist, etwas lächerliches in den Augen desjenigen, der ein Mann nach der Welt seyn will. Indessen konnte man das Große der heroischen Denkart nicht lächerlich finden. Nur das Abenteuerliche, das von den Ritterthaten nicht zu trennen war, erschien in einem komischen Lichte. Aus einem richtigen Gefühl für das Wesen der Sache selbst ging also die neue Manier hervor, in der man dichterisch die Ritterthaten erzählen zu müssen glaubte. Aber nur einem Dichter vom seltensten Genie konnte ein Werk in dieser gefährlichen, aus Scherz und Ernst abenteuerlich zusammengesetzten Manier gelingen. Luca Pulci, in dessen Ciriffo Calvaneo die komische Feierlichkeit der Erzählung sich nur noch von weitem und kaum sichtbar zeigt, hatte weder Geist, noch Geschmack genug, den rechten Ton zu treffen. Er verstand in der neuen Art, zu dichten, sich selbst nicht. Er fühlte, daß, seiner ritterlich ernsthaften Dichtung einen Schwung ins Komische zu geben, eine ungewöhnliche Popularität der Diction nothwendig war. Aber eben diese Popularität wolte durch Witz und Anmuth

ästhetisch geadelt seyn; und Luca Pulci popularisirte, ohne es bis zum Scherz zu bringen, die Sprache des romantischen Epos bis zur Plattheit. Schon in der ersten Stanze seines Gedichts giebt er eine üble Probe seiner Kunst. Er verkündigt, daß er den Ciriffo Calvaneo besingen will, der durch eine Menge Länder irrte, "um sich in der Welt zu einem Gotte zu machen." Diesem neuen Gotte sollen "neue Begebenheiten, neue Liebschaften und neue Verse, und nicht bloß Assyrer, Aegyptier, Parther und Perser, ein Siegesdenkmal errichten helfen; und da der Himmel dazu dem Dichter seinen Beistand verleiht, soll das Lied anfangen mit dem armen Wohlbedacht" p). Das soll denn doch wohl eine scherzende Manier seyn? Ernsthaft ist, was nun zuerst erzählt wird. Pulisprenda, die Mutter des armen Wohlbedacht, ist im Begriffe, sich in das Schwerdt zu stürzen, das sie zum Andenken von ihrem treulosen Verführer behalten hat. Der Hirt, der sich nachher ihrer auch weiter annimmt, reißt ihr das Schwerdt aus der Hand und fragt sie, zwar nicht scherzhaft, aber doch populär genug: "welche Tollheit, oder welche höllische Furie hat dich zu so etwas verleitet?" q) Als sie nachher ihre Geschichte

p) Io canterò Ciriffo Calvaneo,
Ciriffo, il qual per paesi diversi
Errando andò, per farsi al mondo Iddeo.
Nuovi amor, nuovi casi, e nuovi versi
Porteran forse al gran Giove trofeo,
Non pur gli Assirj, Egittj, Parti o Persi.
E prestando mi il ciel qui del suo ajuto,
Comincieremo al povero Avveduto.
Ciriffo Calv. Cant. I.

q) Lasci la spada, e dimmi, qual follia
T'induce a questo, o qual infernal furia.
l. c.

schichte mittheilt, erzählt sie, daß es "in der Kirche zum heil. Johannes von Lateran" war, wo ihr "der harte Amor mit seinen verbundenen Augen und seinem Köcher" in den hellen Augen ihres schönen Verführers erschien r). Das ist freilich kein verunglückter Scherz, aber doch ein Beweis, daß Luca Pulci die Unschicklichkeit einer solchen Vermischung christlicher und heidnischer Vorstellungen so wenig, wie Boccaz hundert Jahre vor ihm, fühlte. Man wird deßwegen ungewiß, ob Manches im Ciriffo Calvaneo, was nach einer richtigen Vorstellungsart in's Komische fällt, nach dem Sinne des Dichters nicht ernsthaft gemeint seyn könnte. Dahin gehören besonders die Beschreibungen der ungeheuern Gefechte. Der arme Wohlbedacht haut einmal mit seinem rund um fliegenden Schwerdte "den Ersten, den Dritten, und vorher den Zweiten, zu Boden. Dem einen spaltet er den Kopf bis an's Kinn. Dem Andern putzt er den Kopf halb ab. Dem Dritten läßt er den Kopf in's Kühle springen. Und Einen hat er ganz mitten durch gehauen" s). In diesem

r) Un giorno a San Giovanni Laterano
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
L'aspro, bendato e faretrato Amore
In mezzo a quei (*sc. occhj*) del giovenetto apparve.
l. c.

s) Il povero era entrato nella pressa,
E con la spada sua, menando a tondo,
Tristo colui che molto segli appressa,
Abbatte il primo, il terzo, *e pria il secondo.*
A qual la testa infine al mento ha fessa;
A chi aveva mezzo il capo mondo:
A chi fatto l'avea balzare al rezzo,
E chi diviso avea tutto pel mezzo.
l. c. Canto IV.

sem Style beschreibt Luca Pulci fast alle Gefechte. Eine eigne Art von Popularität scheint er darinn gefunden zu haben, eine ganze Stanze hindurch sieben Zeilen mit **Und** anzufangen [t]). Auch pathetische Reden glaubt er, wie Boccaz in seinen älteren Romanen, durch Wiederhohlung desselben Worts ganz besonders zu heben [u]). Und so beweiset die Manier des ganzen Gedichts, daß Luca Pulci von der romantischen Epopöe, zu deren Erfindung er mehr durch den Geist des Zeitalters, als durch eignes Gefühl veranlaßt wurde, eine sehr rohe Vorstellung hatte. Selbst die Stellen seines Gedichts, die sich durch eine gewisse Zartheit empfehlen, haben gewöhnlich Züge, durch die sie lächerlich werden; z. B. wenn der Hirt, der, um die beiden unglücklichen Mütter in ihrer Einsamkeit zu erheitern, ihnen Turteltauben und Körbchen mit Rosen und Violen bringt, seinen Geschenken zur Abwechselung auch "**kleine Bären**" beifügt [x]).

Von

t) E traevon da ritto e da traverso;
E menavano al braccio, ora alla testo;
E facevon pel fummo l'aer perso;
E parean propio folgor con tempesta;
E dicean *Miserere* spesso il verso;
E s'avean tutta spiccata la cresta;
E potevan quasi alla morte dir *Vienne*;
Che la falce il di il pugno sempre tenne.
l. c. Canto VII.

u) So z. B. seufzt die verlassene Polipenda, indem sie von ihrem Geliebten erzählt:

Per questo più m'è contro il mio peccato;
Per questo mai più al mondo sarò allegra;
Per questo il voto poi fù violato;
Per questo or sono, a forza in vesta negra;
Und so folgt noch zwei Mal *Per questo*.

x) Tal volta i tortolin, del niedio tratti,

Por-

Von den übrigen Versen des Luca Pulci verdienen als etwas damals Neues seine Heroiden oder Nachahmungen der Briefe, die Ovid junge Helden und Heldinnen der Fabelwelt schreiben ließ, bemerkt zu werden. Sie sind in terze rime versificirt. Also wiederfuhr unter den antiken Dichtungsarten gerade derjenigen, die am spätesten entstand und deren Ruhm am zweideutigsten geblieben ist, die Ehre, in einer neueren Sprache zuerst nachgeahmt zu werden. Der Heroiden von Luca Pulci sind achtzehn. Die erste ist ein Brief der Lucretia an den Laurus. In der alten Mythologie und Geschichte kommt freilich kein solches Paar vor. Desto mehr scheint dem Verfasser die Galanterie gefallen zu haben, die er in diesem Briefe nicht tief versteckte; denn man erräth leicht, daß Lucretia Donati, die Geliebte des Lorenz von Medici, die Lucretia dieses Gedichts, und Lorenz selbst der Laurus ist. Die übrigen Personen, die Luca Pulci Briefe schreiben läßt, gehören alle theils in die griechische Mythologie, theils in die römische Geschichte. Unter andern schreibt auch Polyphem, der Cyklop, auf einen breiten Stein mit einem Kiesel eine rührend komische Epistel an die Nymphe Galatee, der er ungefähr dasselbe sagt, was ihn Theokrit in einer Idylle ihr sagen läßt [y]. Keine unter allen diesen Episteln kann

Portava a consolar l'afflitte e sole;
Tal volta i pannerùzzol, ch'egli ha fatti,
Che traboccan di rose e di viole;
Talvolta portò lor bizarri orsatti.

L. c. Cant. I.

y) Zu dem komischen Styl dieser Epistel passen sehr gut die daktylischen Reime, die Luca Pulci gewählt hat. Das Sendschreiben fängt an:

kann neben denen von Ovid bestehen, gegen die sich doch auch nicht wenig erinnern läßt.

* * *

Luigi Pulci, der jüngste unter seinen Brüdern, war geboren zu Florenz im Jahr 1432. Auch er lebte ganz den litterärischen Studien und zog die Freundschaft des Lorenz von Medici aller politischen Wirksamkeit vor. Dieß ist auch Alles, was seine Biographen Merkwürdiges von seiner Geschichte zu erzählen wissen. Er starb im Jahr 1487.

Die Sonette und Canzonen des Luigi Pulci sind in Vergessenheit gerathen. Auch seiner geistlichen Gedichte und einer Novelle die er geschrieben haben soll, wird nur noch unter den Litteratoren gedacht. Ein Gedicht von epischer Art, *Il Driadeo* überschrieben, wird mit mehr Wahrscheinlichkeit seinem Bruder Lucas beigelegt[x]). Aber sein großes Heldengedicht Morgante (*il Morgante maggiore*) hat nicht nur alle seine übrigen Arbeiten unter seinen Zeitgenossen verdunkelt; es hat bis in die neueren Zeiten Bewunderer gefunden, die kein Beden-
ken

Io ho imparato a scrivere una epistola.
O Galatea, amor tutto mi stritola,
Si sento fiacco il suon della mia fistola,
Polifemo e quel chi compone e titóla.
Sopra una lastra scrive con un ciottolo,
E prima del udir da te capitola, etc.

x) Das Verzeichniß der sämtlichen Schriften des Luigi Pulci findet man unter andern auch in der Vorrede zu der guten Ausgabe des Morgante maggiore (Florent. 1732. 4to.), die schon oben angeführt ist.

ken getragen haben, es sogar dem wüthenden Roland von Ariost gleich zu setzen oder gar vorzuziehen. Freilich haben diese Bewunderer auch immer lauten Widerspruch genug anhören müssen. Aber der Morgante wird doch noch gewöhnlich als die älteste Ritterepopöe der Italiener (denn an den Ciriffo Calvaneo denkt man selten) mit Achtung, und selten oder nie mit Geringschätzung genannt. Was die widersprechenden Urtheile, die in Italien über diesen Morgante gefällt sind, als Beitrag zur Geschichte der italienischen Kritik merkwürdig macht, ist der Streit über den Ton und die Manier des ganzen Gedichts. Einige haben es im ganzen Ernst zu den ernsthaftesten, andre zu den komischen Epopöen gezählt und eben dadurch entweder den Geschmack des Dichters, oder ihren eignen, nicht sehr empfohlen.

Seit Dante's göttlicher Comödie war in Italien kein Gedicht von so großem Umfange erschienen, als der Morgante. Er besteht aus acht und zwanzig Gesängen, und kein Gesang aus weniger als sechzig, mehrere aus anderthalb hundert bis zweihundert Stanzen. Gewiß ist auch, daß Luigi Pulci kein Muster eines solchen Gedichts vor sich hatte. Der Ciriffo Calvaneo seines Bruders war, wenn gleich vielleicht einige Jahre früher bekannt geworden, doch fast zu gleicher Zeit mit dem Morgante entstanden. Luigi Pulci konnte um so weniger seinem Bruder nachahmen wollen, je weiter er ihn übersah. Beide Brüder gingen ungefähr von derselben Idee einer romantisch epischen Dichtung aus; und die Manier des Einen mußte der des Andern um so ähnlicher ausfallen, je weniger der Eine vor dem Andern aus seiner Poesie ein Geheimniß zu machen nöthig fand.

Unter der Menge von Rittergeschichten, die sich mit mehr oder weniger Glück zu einem epischen Gedichte umbilden liessen, fiel die Wahl des Luigi Pulci auf eine romanhafte Erzählung der Begebenheiten Kaiser Karls des Großen und seiner Paladine. Zur besondern Empfehlung dieses Ritterbuchs, das für ein historisches Werk und nicht für einen Roman galt, diente vielleicht der Name Turpin's, Erzbischofs von Rheims, den man für den Verfasser desselben hielt. Für die Geschichte der Poesie gilt es gleich, ob wirklich ein Erzbischof Turpin, oder, wie wohl kein Historiker mehr bezweifeln wird, ein Falsarius der Verfasser ist [a]). Nach diesem Buche, so wie es als Fundgrube dreier Ritterepopöen, des Morgante von Pulci, des verliebten Roland von Bojardo, und des wüthenden Roland von Ariost, benutzt worden ist, war Roland oder Orland (*Orlando*) unter Karls des Großen Paladinen der erste. Auf ihm ruhte großen Theils die Last des schweren Krieges, den Karl, nach diesem Ritterbuche, mit den Heiden, das will sagen, den mohammedanischen Arabern in Spanien, zu führen hatte. Aber Roland's Feind und heimlicher Verfolger am Hofe Karls war Gannelo oder Gan von Maganz. Wie die Ränke des Gan von Maganz den tapfern Roland nöthigten, den Kaiser zu verlassen und Abenteuer auf seine eigne Rechnung zu suchen; wie er bald nach dem Anfang seines Rittergutes drei gewaltige Riesen überwand, zweie von ihnen erlegte, den dritten aber, der Morgante hieß, überredete, sich taufen zu lassen und als treuer Waffen-

a) Es heißt Historia de vita Caroli Magni et Rolandi. Man findet es in *Reuberi* Scriptores rerum Germanicarum, in der Ausgabe von Georg Christian Johannis (Frankfurt am Mayn, 1726. fol.) S. 94.

fenbruder mit ihm zu ziehen; welche Thaten nun die beiden Waffenbrüder vollbrachten; wie Karl der Große durch die Heiden so bedrängt wurde, daß er Boten über Boten abschickte, um den tapfern Roland zur Rückkehr zu bewegen; wie Roland die Heiden in mehreren Gefechten besiegen half, bis er selbst in der großen Schlacht bei Roncevals sein ruhmvolles Leben verlor; wie die Verrätherei des Gan von Maganz endlich entdeckt und dieser Ruchlose geviertheilt wurde; diesen Theil der fabelhaften Geschichte Karls des Großen wählte Luigi Pulci zum Inhalt seines Gedichts. Der Held Roland, der in diesem Gedichte die erste Rolle spielt, hätte ihm auch wohl den Namen geben können. Aber Pulci nannte es dem großen Proselyten und Waffenbruder Rolands zu Ehren: Morgante der Größere (*Il Morgante maggiore.*).

Die Erfindung und die Composition des Morgante übertrifft die des Ciriffo Calvaneo in jedem Betracht. Zu der Erfindung hat das Buch des Turpin nur die Idee und einige wenige Facta, und selbst diese Facta in seiner so rohen und unpoetischen Chronikenform hergegeben, daß sie ganz umgearbeitet werden mußten, um Grundlage der Abenteuer zu werden, die Pulci für seine Helden entweder alle selbst ersann, oder zum Theil aus andern Quellen schöpfte. Sehr gut angelegt ist der Anfang des Gedichts. Mit dem ersten Gesange treten wir sogleich mitten in die Ritterwelt. Die zwölf Paladine Karls des Großen finden sich zurückgesetzt durch die Auszeichnung, mit der der Kaiser den tapfern Roland behandelt. Der verrätherische Gan von Maganz benutzt diese Unzufriedenheit, auch den Kaiser umzustimmen. Roland zieht sein Schwerdt,

Schwerdt, besinnt sich aber wieder, und verläßt die kaiserliche Residenz Paris. Er reiset nach dem Heidenlande zu, und besteht an der Grenze auch schon das große Abenteuer, dem das Gedicht seinen Namen verdankt. Eine Abtei, die dort in der Wüste liegt, wird bedrängt von den drei Riesen, deren tapferster Morgante ist. Durch die Beschreibung des Kampfs zwischen Roland und den Riesen erfahren wir sogleich, was für eine Art von Thaten wir uns von dem tapfersten der Ritter versprechen dürfen. Wir finden also schon in dem ersten Gesange die Art von Personen bei einander, die in ein treues Gemälde der halb historischen und halb fabelhaften Ritterwelt wesentlich gehören, streitbare Christen und Heiden; Ritter, Riesen, und Mönche. Nur die Damen fehlen noch. Sie solten aber auch nach dem Plane des Dichters keine Hauptrolle in seinem Gedichte spielen. Blicken wir nun von diesem Anfange der Composition über sechs und zwanzig Gesänge weg sogleich nach dem Ende hin, so scheint auch die epische Einheit, wenigstens in einem gewissen Sinne, erreicht zu seyn; denn das Gedicht schließt mit Rolands Heldentode in der Schlacht bei Roncevals, und mit der Bestrafung des Verräthers Gan von Maganz. Aber in der ganzen Ausführung des Gedichts fehlt der innere Zusammenhang der Begebenheiten und die motivirende Verbindung aller zur Herbeiführung einer epischen Katastrophe. Die Abenteuer Rolands und seines Freundes Morgante folgen auf einander wie für sich bestehende und willkürlich an einander gereihete Mährchen. Nirgends deuten weder die Kämpfe, noch die Liebschaften, noch die Heidenbekehrungen, auf einen ästhetischen Vereinigungspunkt hin. Und selbst die scheinbare Katastrophe ist gegen den Geist des Heldengedichts; denn der

Held

Held bleibt in der Schlacht auf dem Platze. Mit der Criminal-Execution, die hinterher noch über den Verräther Gan verhängt wird, ist dem ästhetischen Interesse wenig geholfen. Auch ist die Planlosigkeit im Morgante nicht etwa, wie in Ariosts Roland absichtlich. Zu der eben so feinen, als kühnen Idee, den Charakter des Ritterthums durch Nachahmung der abenteuerlichen Verworrenheit der romantischen Denkart in einer regellosen Composition abzudrücken, konnte sich Luigi Pulci nicht erheben.

Die Manier, in der Luigi Pulci sein episches Werk ausgeführt hat, ist es, was die Bewunderer, die Tadler, und die Verächter dieses Werks vorzüglich vor Augen hatten. In dieser Manier sticht etwas, das uns wie wahrhaft genialische Laune anspricht, neben unverkennbarer Albernheit und platter Geschmacklosigkeit so seltsam hervor, daß man sich die ganz entgegengesetzte Wirkung, die das Ganze auf verschiedene Gemüther macht, wohl erklären kann. Wenn Geschmack und Verstand das wunderliche Product des Muthwillens und der Frömmigkeit nach richtigen Grundsätzen verschmähen, nehmen beide heimlich wenigstens so viel davon in Schutz, als ohne eine seltene Mitwirkung des Witzes und der Phantasie gar nicht entstehen konnte. Schwerlich hat sich Pulci selbst jemals von seiner Seltsamkeit Rechenschaft gegeben. Die Art der Verbindung des Scherzes mit dem Ernste in dem ganzen Gedichte zeigt hinlänglich, daß der treuherzige Dichter nicht etwa eine ernsthafte Miene annahm, um kräftiger zu scherzen. Er meint es mit seinem Ernste so ernsthaft wie möglich; und sein Scherz selbst scheint ihm nur als genialische Leichtigkeit und als der wahre Styl des romantischen Epos vorge-

kom-

kommen zu seyn. Schon oben ist bemerkt, wie sich die Entstehung der komisch feierlichen Manier der ersten Ritterepopöen historisch erklären läßt. Luigi Pulci, der seinen Bruder Lucas an Dichtertalent weit übertraf, führte auch mit mehr Kühnheit den Gedanken aus, auf den beide durch die Stimmung ihres Zeitalters geleitet wurden. Um ein Volksdichter recht im Sinne des Volks zu seyn, übertrug er die sprüchwörtlichen und komisch metaphorischen Formen des Ausdrucks der witzelnden Florentiner so dicht auf einander gehäuft und so grell durch einander gemischt in seine Dichtersprache, daß seine Manier sich nur durch die Verständlichkeit der Gedanken von derjenigen unterschied, durch die Burchiello's und Anderer mysteriös-burleske Sonette beliebt geworden waren. Für Ausländer ging eben deßwegen seine Poesie großen Theils verloren. Seine burleske Sprache gab nun von selbst Allem, was er seine Ritter sagen und thun läßt, den Anstrich des Lächerlichen. Er hatte nicht nöthig, sie absichtlich in komische Situationen zu setzen. Auch scheint dieß gar nicht seine Meinung gewesen zu seyn. Aber mit seiner poetischen Ergötzung eine christliche Erbauung zu verbinden, war sein ernstlichster Wille. Wo er andächtig spricht, ist seine Poesie durchaus ernsthaft. So fängt nicht nur jeder Gesang in einem wahren Postillenstyl mit einem Gebete an und schließt mit einem Gebete; auch in die Abenteuer selbst sind Bekehrungsgeschichten und religiöse Unterhaltungen so ernsthaft und postillenmäßig verflochten, wie dergleichen in dem lateinischen Buche des Pseudo-Turpin selbst vorkommen b). Pulci hatte keinen Sinn

für

b) Im siebzehnten Capitel der Historia de vita Caroli M. et Rolandi disputirt Roland mit den Saracenen Ferracutus

für das Lächerliche, das bei dieser widernatürlichen Zusammenstellung des Scherzes mit der Andacht auf eben diese Andacht und auf sein ganzes Gedicht fiel. Und nur ein solches Publicum, wie es Pulci unter seinen andächtigen und übermüthigen Zeitgenossen fand, konnte damals und auch in der Folge von dieser epischen Fastnachtspoesie hingerissen werden. Je mehr gesunder Verstand und wahrer Sinn für das Schickliche in der Welt reiften, desto mehr mußte sich die enthusiastische Bewunderung, mit der ein durchaus verkehrter Geschmack den Morgante zu den trefflichsten Gedichten erhob, in eine kritische Verwunderung auflösen. Wie war es möglich, wird man veranlaßt zu fragen, daß im Zeitalter des blühendsten Studiums der alten Litteratur ein dumpfer Aberglaube den kühnen Geist eines gelehrten Dichters so bethören und seinen Geschmack so radical verderben konnte?

Je

cutus (bei den Franzosen heißt er Ferragû, bei den Italienern Ferrau) sehr weitläuftig über die Wahrheiten des Christenthums, besonders über das Geheimniß der Dreieinigkeit, gegen welches der Saracene am meisten einzuwenden hat, und welches Roland durch eine Reihe von Beispielen als die simpelste Sache von der Welt erläutert. — Als eine Probe von den Gebeten, mit denen jeder Gesang des Morgante anfängt, mag hier der Anfang des zweiten Gesangs stehen.

O giusto, o santo, o eterno Monarca,
O somno *Giove*, per noi crocifisso,
Che chiudensti la porta, ove si varca
Per ire al fondo dello scuro abisso;
Tu che al principio movesti mia barca,
Tu sia il nocchiero *intento sempre e fisso*
Alla tua stella, e la tua calamita,
Che questa istoria sia per te finita.

Gott wird also gebeten, sich selbst als Steuermann nach seinem eignen Polarsterne zu richten und ein Rittergedicht zu vollenden.

Je öfter man die verschiedenen Partien dieses Rittergedichts mit einander vergleicht, desto lächerlicher erscheint das Ganze. Die erste Stanze des ersten Gesanges fängt an wie das biblische Evangelium Johannis mit dem Spruche: "Im Anfang war das Wort" u. s. w. Bei der Stelle: "Dasselbe war im Anfang bei Gott," setzt Pulci hinzu: "Nach meinem Bedünken c)." Dann werden Gott und die heil. Jungfrau angerufen, den Dichter zu begeistern. Und gleich darauf, in der dritten Stanze, sagt dieser christlich begeisterte Dichter, daß es im Frühling gewesen sei, als er sein Gedicht angefangen habe, um die Jahrszeit "wo Phöbus mit seinem Wagen noch langsam fährt, weil ihm die Lehre noch im Gedächtniß ist, die ihm sein Phaeton gegeben hat, und wo er eben am Horizont erschien, so daß sich Tithon die Stirn kratzte" d). In aller Ehrbarkeit werden wir dann mit Karl dem Großen und seinen Paladinen bekannt gemacht; und ohne komische Züge geht die Erzählung etwa zwanzig Strophen hindurch bis dahin fort, wo Roland bei der Abtei ankommt, die von den Riesen bedrängt wird. Mit der Beschreibung, die der Abt von dem Steinregen macht, mit dem die gottlosen Riesen

c) In principio era il Verbo appresso a Dio;
Ed era Iddio il Verbo, e'l Verbo lui,
Questo era al principio, *al parer mio.*

Morgante, *Cant.* I. *Stanze* I.

d) Nel tempo, quando —
— — — — — —
Febo il suo carro temperato mena,
Che'l suo Fetonte l'ammaestra ancora;
Ed appariva appunto al orizzonte,
Tal che *Titon si graffiava la fronte.*

l. c. Cant. I.

sey die frommen Mönche begrüßen, fängt die burleske Sprache eigentlich an. "Rette dich herein; denn das Manna fällt" [e]); sagt der Abt zu dem tapfern Roland. Aber Roland verläßt sich bei dem Kampfe mit den Riesen darauf, "daß Christus die Seinigen nicht zu verlassen pflegt" [f]). Nachdem Roland die Riesen besiegt und in dem Abte seinen eignen Vater entdeckt hat, besteht er in Gesellschaft seines neuen Freundes Morgante das erste Abenteuer mit — wer hätte es errathen? — einem leibhaftigen Teufel. Dieser Teufel liegt in einem bezauberten Schlosse unter einem Leichensteine gebannt. Morgante ist der erste unter den beiden Abenteurern, der sich entschließt, den Leichenstein aufzuheben; und siehe! schwärzer als eine Kohle schießt der erlösete Teufel hervor in der Gestalt eines scheußlichen Todtengerippes [g]). Roland greift zu. Der Teufel aber umarmt ihn und wehrt sich tapfer. Morgante verläßt seinen Freund nicht. Er haut mit seinem großen Schläger die beiden Kämpfenden auseinander; und als ihm der Teufel mit ge-

fletsch-

e) Tirati drento, cavalier, per Dio,
Disse l'Abbate, che *la Manna casca*.
Rispose Orlando: Caro Abbate mio,
Costui non vuol che'l mio caval più pasca.

l. c. cant. I.

f) Ma Cristo i suoi non suole abbandonare,
Massime Orlando, *ch'egli arebbe il torto*.

l. c.

g) Allor Morgante la pietra sù alza;
Ed ecco un diavol, *più di carbon nero*,
Che della tomba fuor subito balza,
In un carcame di morto assai fiero.

Canto II.

fletschten Zähnen in's Gesicht lacht, packt er ihn fest bei den Halsdrüsen und wirft ihn in das Grab zurück [h]). Nach dieser Heldenthat meint er denn auch, daß es ihm ein Leichtes seyn sollte, "dem alten Charon den Bart auszuraufen, den Pluto von seinem Sessel zu heben, den Phlegethon mit einem Schluck auszutrinken, den Phlegyas in einem Bissen zu speisen, alle drei Furien und den Cerberus dazu mit einem Faustschlage zu Boden zu strecken, und den Belzebub selbst so in die Flucht zu schlagen, daß er geschwinder laufen solle, als ein syrisches Trampelthier" [i]). Bald nachher kommt Roland im Streite mit den Saracenen sehr in's

h) Questo diavol *con lui s' abbracciòe.*
   Ognuno scuote. — — — —
   Pure il diavol in tanto lo sforzòe,
   Ch' Orlando ginocchion quasi cadeva.
   Poi si riebbe, e con lui *si rappicca.*
   Allor Morgante più oltre si ficca.

   E gli pareva mill' anni, d'appianare
   La zuffa; e come Orlando così vide,
   Cominciò *il gran battaglio a scaricare,*
   E disse: A questo modo si divide.
   Ma quel Demon lo facea disperare;
   Perocchè *i denti digriguava e ride.*
   Morgante *il prese alle gavigne* istretto,
   E missel nella tomba a suo dispetto.

l. c.

i) E pelerò la barba a quel Caron;
   E leverò dalla sedia Plutone;
   Un sorso mi vò far di Flegeton,
   Ed inghiottir quel Flegias'n un boccone;
   Tisifo, Aletto, Megera, ed Eriton,
   E Cerbero ammazzar in un punzone;
   E Belzebù faro fuggir più via,
   Ch'un dromedario non andre' in Soria.

l. c.

in's Gedränge; aber er haut um sich; "dem Ersten haut er den Arm mit samt dem Aermel ab; dem Andern den Harnisch; dem Dritten schneitelt er die Hände; dem Vierten jagt er die Fliege vom Kopf; auf daß ein jeder seine Tugend erkenne" [k]). Morgante kommt ihm noch zur rechten Zeit zu Hülfe, und fängt an "seinen Schläger dermaßen zu lüften, daß er die Saracenen mehr Johanniswürmchen, als der Monat August, sehen läßt [l]).

Unter den Geschichten, die im Morgante ernsthaft erzählt seyn sollen, ist die Bekehrung der Heidin Meridiana im achten Gesange eine der lächerlichsten. Die schöne Meridiana fühlt für den Ritter Olivier "tausend Pfeile im Herzen" [m]), und er ist nicht abgeneigt, sich ehelich mit ihr zu verbinden, wenn sie sich taufen lassen will. Sie verspricht, sich aus Liebe zu ihm taufen zu lassen, wenn er ihr beweisen kann, daß Mahomed nicht der wahre Gott ist [n]). Olivier fängt seinen theologischen Vortrag von

k) A quale il braccio tagliava e i *faldoni*;
A chi tagliava sbergo; a chi *posando*
Venia le mani, ecascono i monconi;
A chi *cacciava da capo la mosca*,
Acciocch' ognun la sua virtù conosca.

Canto. III.

l) E fà veder più *lucciole* d'Agosto.

l. c.

m) Nel suo cor sentia *mille quadrella*.

Canto VIII.

n) Ella rispose: Tu mi mostri aperto,
Che'l nostro Macometto *Iddio* sia vano,
E me battezzerò *per lo tuo amore*,
Perche tu sia poi sempre il mio signore.

l. c.

von der Dreinigkeit an, die er seiner Schöne durch das Beispiel von einem Lichte erläutert, das tausend Lichter anzündet o). Darauf fügt er noch Einiges von der Auferweckung des Lazarus hinzu. Mehr bedarf es nicht, um die Schöne von der Wahrheit des Christenthums zu überzeugen. Das Paar schreitet nun sogleich, ohne die Taufe und den priesterlichen Seegen abzuwarten, zur vorläufigen Vollziehung der Ehe; und der Dichter scheuet sich nicht, bei dieser Gelegenheit noch vom Chrisma und dem Ende der Fasten zu reden, um einige der frivolsten Späße anzubringen.

Hätte Luigi Pulci nach Ariost gelebt, so würde er vielleicht mit seiner productiven Phantasie und seinem harmlos gaukelnden Witze einen artigen Nachtrag zu Ariosts wüthendem Roland haben liefern können. Aber ohne in der neuen Dichtungsart einen Dichter von reinerem und edlerem Geschmacke zum Muster zu haben, konnte er mit allen seinen Anlagen nur um die Stelle herumirren, die ein glücklicherer Nachfolger unter den classischen Dichtern einnehmen sollte.

Bojardo.

Mit Luca und Luigi Pulci wetteiferte in der Erfindung der Ritterepopöe Matteo Maria Bojardo,

o) Ulivier disse della Trinitate.

— — — — —

Se d'esser uno e tre pur dubitate,
Si mostra per esempio e per razione,
Ch'una candela accese mille accende,
E'l lume suo pure all' usato rende.

h c.

do, Graf von Scandiano, geboren schon um das Jahr 1430. Er lebte nicht zurückgezogen von Staatsgeschäften wie die Pulci p). Auch scheint er so wenig mit diesen als mit den übrigen Freunden des Lorenz von Medici genauer verbunden gewesen zu seyn. Als einer der reichsten und vornehmsten Güterbesitzer in der Lombardei schloß er sich an den Hof von Ferrara, wo unter dem Schutze der Herzoge aus der Familie von Este Genie und Wissenschaft fast wie im Hause der Mediceer zu Florenz geehrt wurden. Graf Bojardo war in verschiedenen Perioden seines Lebens im Dienste der Familie von Este geheimer Kämmerer, Gesandter, und zuletzt Gouverneur der Stadt und Festung Reggio. Alle diese Aemter konnten ihn aber der Poesie und den literarischen Studien nicht entreissen. Bei der damaligen Cultur des Adels in Oberitalien hatte er ohne Zweifel eine Erziehung erhalten, die seine Talente entwickeln half. Das Modestudium der damaligen Zeit, die alte Literatur, hatte auch ihn angezogen. Er machte nicht nur selbst lateinische Hirtengedichte; er übersetzte auch aus dem Lateinischen in's Italienische den Apulejus, und aus dem Griechischen einige Stücke von Lucian und den ganzen Herodot. Wir wissen nicht, ob ihm mehr daran gelegen war, durch diese Proben seiner Gelehrsamkeit und seines Fleisses, oder durch Werke des Genies in seiner Muttersprache sich hervorzuthun. Für bloßen Zufall kann man es nicht wohl halten, daß er mit Luigi Pulci in der Wahl des Stoffes zu einer Ritterepopöe auf den sel-

p) Sehr gute Notizen über Bojardo und seine Schriften enthält der Artikel Bojardo bei Mazzuchelli, Scrittori d' Italia, Tom. II. part. III. p. 1436.

selben Helden und dasselbe Buch des Pseudo-Turpin gerieth. Das Bedürfniß einer Ritterepopöe scheint damals litterarische Erkundigungen nach dem größten unter den Helden der Ritterzeit veranlaßt, auf diese Art Rolands Andenken erneuert, und unter den alten Chroniken, die sonst nicht leicht Jemand in ästhetischer Absicht durchblättern mochte, die armselige Märchenchronik des Pseudo-Turpin hervorgezogen zu haben. Roland wurde also auch der Held, den sich Graf Bojardo für die Epopöe ausersah, mit der er die Litteratur seines Vaterlandes bereichern wolte. Die Abenteuer, die er seinen Roland wolte bestehen lassen, mußte er, wie Pulci, fast alle selbst erfinden, weil Turpins Buch auch in diesem Betracht wenig oder nichts Brauchbares enthält. Indessen glaubte auch er sich von Zeit zu Zeit auf seines Turpin's Autorität berufen zu müssen. Vor allen Dingen aber solte sein Roland auch verliebt auftreten. Der verliebte Roland (Rolando inamorato) nannte er sein weit aussehendes Werk. Die Erfindung sonorer Namen für seine Helden, von deren Daseyn die Geschichte schweigt, soll er auf eine ganz eigne Art betrieben haben; denn er borgte dazu, wie man sagt, wirkliche Namen von seinen Unterthanen. So soll man in der Gegend von Scandiano noch jetzt die Namen Gradasso, Sacripante, Agramante, Mandricardo u. s. w. unter dem Volke hören. Welchen Werth Bojardo auf die Namen seiner Helden legte, kann, wer nicht mistrauisch gegen Anekdoten ist, aus der Nachricht schliessen, die sich von der Entstehung des Namens Rodomonte erhalten hat. Bojardo, erzählt man, befand sich, um die Zeit, als er für einen der tapfersten, aber unbändigsten und lärmendsten Helden einen recht imponirenden Namen suchte, etwa tau-

tausend Schritte von Scandiano auf der Jagd. Auf ein Mal fiel ihm das majestätische Wort Rodomonte ein. Ausser sich vor Freuden, sprengte er mit verhängtem Zügel nach Scandiano zurück und ließ mit allen Glocken läuten, zur höchsten Verwunderung seiner Unterthanen, die von einem solchen Feste noch keine Vorstellung hatten. So erzählt man [q]). Auch soll er, um keine unnatürliche Beschreibungen von den Hügeln und Thälern zu machen, die er seinen Helden zum Kampfplatze anwies, mehrere Gegenden um sein Scandiano poetisch aufgenommen und in sein Rittergedicht übertragen haben.

Einer der eifrigsten Beförderer der Vollendung des verliebten Roland war der Herzog Herkules I. von Ferrara. Ihm mußte Bojardo in gesellschaftlichen Zirkeln bei Hofe seine Gedichte vorlesen, so wie ein Gesang fertig war. Daher im Gedichte die Anrede an die Herren und Damen.

Bojardo wurde über sechzig Jahr alt. Aber er kam mit der Ausführung seines epischen Plans nicht zu Ende, und erlebte auch nicht, daß sein Werk gedruckt wurde. Er starb im Jahr 1494. Im Jahre darauf erschien die erste Ausgabe des verliebten Roland, so weit er fertig geworden war, gedruckt zu Scandiano. Luigi Pulci's Morgante war schon sieben Jahr vorher (1485) durch den Druck bekannter geworden [r]).

* * *

Die meisten Gedichte des Bojardo, vorzüglich sein verliebter Roland in der Form, die er ihm gab, sind

q) Man vergleiche Mazzuchelli l. c.

r) S. *Tiraboschi* Storia etc. Tom. VI. part. II. p. 175; und *Mazzuchelli* l. c.

sind litterarische Seltenheiten geworden. Daß Sonette und Canzonen unter diesen Gedichten nicht fehlen, läßt der Geist des Zeitalters schon erwarten [s]). Zu den Nachahmungen der Triumphe Petrarchs werden Bojardo's fünf Capitel in terza rima von der Furcht, der Eifersucht, der Hoffnung, der Liebe, und dem Triumphe der eiteln Welt gezählt [t]). Eine Art von epischer Dichtung unter dem Titel: Der Philogyn (il Filogine) wird von einigen Litteratoren auch dem Bojardo, von andern aber, mit mehr Autorität, einem gewissen Bajardi aus Parma zugeschrieben [u]). Der Timon, ein Lustspiel von Bojardo, kündigt sich zwar durch diesen Titel als ein Versuch an, der in der Geschichte der dramatischen Poesie Epoche zu machen scheint, weil bis dahin noch kein Lustspiel in italienischer Sprache sich findet. Aber auch dieser Timon ist nichts weiter als eine versificirte Uebersetzung des Gesprächs von Lucian, das unter demselben Titel bekannt ist. Der Herzog Herkules I. von Ferrara hatte die Entstehung dieses Stücks veranlaßt. Er ließ es auch aufführen [x]).

Bojar-

s) Ein Sonett zur Probe kann man auch bei Crescimbeni, Vol. II. p. 326, finden.

t) Man findet diese Capitoli sopra il timore, la gelosia etc. in mehreren Ausgaben der Stanzen des Girolamo Benivieni, von dem bald unten weiter die Rede seyn wird.

u) In Hrn. Jagemann's Magazin der italienischen Litteratur (B. I.) steht der Filogine im Verzeichnisse der epischen Gedichte noch als ein Werk des Bojardo aufgeführt. Man vergleiche aber Mazzuchelli l. c.

x) Bojardo gab übrigens seine Comödie für nichts mehr, als sie war. Auf dem Titel heißt es: Timone, commedia

Bojardo's Ruhm, so viel noch davon übrig ist, gründet sich auf seinen verliebten Roland. Aber keinem Gedichte in der Welt ist von seinen Bewunderern so seltsam mitgespielt worden. Die Erfindung war es, was man bewunderte. Aber die epische Manier Bojardo's fand man bald nach seinem Tode so roh und für den Stoff so unpaßlich, daß der Einfall, das ganze Gedicht entweder umzuarbeiten, oder doch durchgängig zu verbessern, bei dem italienischen Publikum leicht Eingang fand. So ist es gekommen, daß das unverfälschte Werk des Grafen von Scandiano kaum noch im Dunkel der Bibliotheken zu finden ist. Verbessert von Domenichi ist es wenigstens bekannter; berühmt aber nur noch in der totalen Umschmelzung, die es unter den Händen des witzelnden Berni erleiden mußte [y]).

Der Erfindungsgeist, den Bojardo in seinem verliebten Roland gezeigt hat, würde ihm den Namen eines der größten Dichter bei der Nachwelt sichern, wenn der Werth epischer Erfindungen vorzüglich nach der Menge der Personen und der Verwickelung der Begebenheiten geschätzt werden dürfte. Zu den Paladinen Karls des Großen, die auch Pulci in seiner Morgante aufgenommen hat, und zu den Helden der Saracenen, die sich in den romanhaften Erzählungen von den Feinden Karls des Großen wie historisch bekannte Personen einstellen, fügte Bojardo noch

media *tradotta da un dialogo di Luciano*, a compiacenza dell illmo. Sgr. Ercole Estense Duca di Ferrara.

y) In der Bearbeitung des Domenichi heißt das Gedicht auch auf dem Titel nur *riformato* per Messer Lodovico. In der Umarbeitung von Berni heißt es *rifatto*.

noch so viel christliche und heidnische Ritter und Damen, die seine Phantasie geboren hatte, hinzu, und webte ihrer aller Geschichten so in einander, daß er uns in eine neue Welt, und in dieser Welt aus einem Irrgarten in den andern führt. Da das Gedicht ein Fragment geblieben ist, können wir die Einheit und den ganzen Werth des Plans nicht beurtheilen. Wie weit aussehend dieser Plan gewesen seyn muß, läßt sich ungefähr aus der doppelten Abtheilung der Composition schliessen. Denn das Ganze ist zuerst in Bücher, und jedes Buch wieder in Gesänge abgetheilt. Das erste Buch begreift nicht weniger als neun und zwanzig, das zweite ein und dreissig Gesänge; und ein Gesang enthält im Durchschnitte doch immer über funfzig Stanzen. Mit dem neunten Gesange des dritten Buchs reißt aber auch der Faden ab; denn weiter kam Bojardo mit seiner Arbeit nicht; und das Ende des Ganzen, das er im Sinne trug, ist ein Räthsel geblieben. Man sagt zwar, daß Niccolò degli Agostini, der im folgenden Jahrhunderte auf Verlangen des Herzogs Franz Sforza II. von Mailand das Gedicht, so gut er konnte, fortsetzte und endigte, mit dem Grafen Bojardo genau bekannt und also von dessem Plane vermuthlich unterrichtet gewesen sei. Aber auch genauen Bekannten pflegt doch nicht jeder Dichter die Geheimnisse seiner Poesie zu verrathen. Und was ist an dem Ende eines Gedichts gelegen, wenn wir bis zu diesem Ende nicht durch eine im Geiste des Dichters fortgesetzte Erfindung und Ausführung geleitet werden?

Die Erfindung im verliebten Roland ist weit romantischer als die im Morgante. Die Damen spielen dort nicht unbedeutende Nebenrollen; sie gehören zu den Hauptpersonen; und die Liebe motivirt die

ganze

ganze epische Fabel. Die schöne Angelica kommt mit ihrem Gefolge aus dem Lande Catai, das nach der Geographie der Ritterzeit am östlichen Ende der Welt lag, an den Hof Karls des Großen, und verwirrt den tapfersten der Paladine die Köpfe. Mit einem Turnier, das ihr zu Ehren und auf die Herausforderung ihrer schlagfertigen Begleiter gehalten wird, fängt das Gedicht an. Ehe noch durch die ritterlichen Kämpfe entschieden ist, ob der Preis der Tapferkeit den Franken oder den Saracenen gebührt, geht die Prinzessin von Catai in Gesellschaft ihres Bruders Argalia davon; und Karls vortrefflichste Streiter, Roland und Rinaldo, beide von gleicher Leidenschaft hingerissen, folgen ihr nach. Beiden die Geliebte abzustreiten, eilt der Saracen Ferracut oder Ferrau hinter ihnen her. Nun fangen die Abenteuer dieser drei irrenden Ritter an. Was diese Drei erleben, kann man als die Fäden ansehen, durch welche die ganze Dichtung zusammengehalten wird. Rinaldo's Schicksal ändert sich am schnellsten. Er trinkt aus dem Brunnen des Zauberers Merlin; und von dem Augenblicke an wird ihm Angelica so verhaßt, wie er sie bis dahin liebenswürdig gefunden hatte. Der wilde Ferrau hohlt indessen die Schöne ein. Er greift ihren Bruder und Beschützer an, erlegt ihn, und glaubt die Beute gewonnen zu haben. Aber während er den erschlagenen Argalia auf dessen letztes Verlangen in einen Fluß wirft, kommt Roland dazu. Der schrecklichste Kampf beginnt nun zwischen diesen Tapfern. Aber ehe sich der Sieg entschieden hat, verschwindet Angelica durch Zauberei, und die Dazwischenkunft eines andern Fräuleins macht dem Kampfe ein Ende. Dieses Fräulein, Fiordispina genannt, meldet den Rittern, wie weit es mit dem Kriege der beiden Sara-

racenenkönige in Spanien, des Gradasso und des Marsilio, gekommen ist. Hier knüpfen sich die Abenteuer der drei irrenden Ritter an die Geschichte des Saracenenkriegs, den Karl der Große in Spanien führte, als er einem der streitenden Könige zu Hülfe zog. Von nun an wechseln die Scenen, das ganze Gedicht hindurch, wie in einer Traumwelt. Bald schlagen sich die Heerhaufen in Spanien: bald unter den Mauern von Paris. Jetzt finden wir einen der drei Helden, auf die unsre Aufmerksamkeit zuerst gerichtet wurde, bei der großen Armee; jetzt wieder mit Privatabenteuern und Liebschaften beschäftigt. Angelica, die immer mit im Spiele bleibt, wird von der leidenschaftlichsten Liebe zu Rinaldo hingezogen, seitdem dieser sie so unleidlich findet, daß er flieht, wo er sie nur in der Nähe vermuthet. Und in dieses kaum übersehbare Gewirre sind noch Episoden eingewebt. Den zwölften Gesang des ersten Buchs, einen der längsten im Gedicht, nimmt ganz die schöne Episode von P r a s i l d und T i s b i n a ein. Die künstliche Verwirrung zu vermehren, wird die eine Erzählung oft mitten in einem Gesange abgerissen, und durch einen Sprung eine andre angefangen oder fortgesetzt, deren Zusammenhang mit jener nur selten in's Auge fällt. So wolte Bojardo mit der Aufmerksamkeit des vornehmen Publicums spielen, dem er am Hofe zu Ferrara sein Gedicht wie ein Chaos von Fragmenten vorlas.

Aber wenn ein solches Spiel einem unbefangenen Publicum gefallen solte, mußte die M a n i e r zu der Erfindung passen. Sie mußte nicht nur in leichtem Schwunge Begebenheit an Begebenheit knüpfen. Sie durfte auch nicht durchaus ernsthaft seyn; denn die epische Fabel im verliebten Roland ist im Grunde

komisch.

komisch. Wenigstens kann ein gebildeter Geist schwer=lich ein durchaus ernsthaftes Interesse an der Thorheit dreier verliebten Ritter nehmen, die in die weite Welt einer Prinzessin nachjagen, die keinen von allen dreien zum Liebhaber verlangt, bis sie durch ein Zauberwasser den einen lieben lernt; der nun aber auch von ihr nichts mehr sehen, noch hören mag, nachdem er von demselben Zauberwasser getrunken hat. Eben so wenig ernsthaften Reiz haben die unaufhörlichen Klopffechtereien, durch die im Grunde nichts entschieden und nirgends eine epische Katastrophe befördert wird. Man solte glauben, daß gerade eine solche Erfindung, wie die des verliebten Roland, den Erfinder zu der komisch feierlichen Manier aufgefordert haben müßte, in der die Brüder Pulci nach dem Sinne ihrer Zeitgenossen den Ton angeben. Aber Bojardo wolte seine romantisch ersonnenen Mährchen ernsthaft, und wohl gar ein wenig im antiken Style, erzählen. Den ästhetischen Widerspruch, in den er sich auf diese Art verwickelte, verzieh man um so weniger, weil man seine Sprache überdem noch hart und schwerfällig fand.

Die Geschichte der Fortsetzung und der Umarbeitungen des verliebten Rolands gehört in die folgende Periode.

Die Petrarchisten und einige andere Dichter und Dichterinnen aus dem Zeitalter des Lorenz von Medici.

Die jugendliche Regsamkeit aller Geisteskräfte im Zeitalter des Lorenz von Medici zeigt sich auch in der Men=

Menge von Versificatoren, die mehr oder weniger Dichter zu heissen verdienen. So viele Stimmen hatte man am italienischen Parnasse noch nie zusammen gehört.

Wer wenig oder gar kein Talent zur dichterischen Erfindung hatte und doch mitdichten wolte, durfte nur den längst gebahnten Weg der Sonettenpoesie betreten. Sonette waren und blieben seit der Entstehung der italienischen Dichtkunst die Dichtungsart, für die sich der Nationalgeschmack am allgemeinsten entschied. Und wenn man bedauern muß, daß die herrschende Vorliebe zu der künstlichen Sonettenform das Aufkommen einer leichteren und natürlicheren Liederpoesie hinderte und manches nicht zu verachtende Talent zur frostigen Spielerei mit gesuchten Gedanken und affectirten Gefühlen hinriß, so kann man doch der Geschicklichkeit, mit der mehrere diese Sonettensänger eine Art von sinnreicher Mannigfaltigkeit in die Monotonie des immerwiederkehrenden Thema's der Liebe brachten, seine Bewunderung nicht versagen. Eben eine solche Bewunderung und das Wohlgefallen, das man an der Unerschöpflichkeit der Sonettenpoesie fand, scheint die daurende Herrschaft dieser Poesie bei den subtilisirenden Italienern vorzüglich unterstützt zu haben. Man war neugierig, zu erleben, wie weit es ein sinnreicher Kopf mit den Variationen des tausend Mal schon varIirten Thema's treiben könnte; und so trieben es denn auch sinnreiche und witzelnde Köpfe durch das ganze folgende Jahrhundert mit solcher Beharrlichkeit fort, daß sie wegen ihrer unübersehbaren Zahl den Spottnahmen der Cinquecentisten, und zuletzt gar der Seicentisten davon trugen. Petrarchisten heissen sie auch, weil Petrarch

das

das Muster der besseren unter ihnen war. Aber im Grunde könnte man mit eben dem Rechte auch schon Dante, Cino von Pistoja und die übrigen Sonettensänger jener älteren Zeit Petrarchisten nennen; denn die Grundzüge der Poesie, die man petrarchisch nennt, finden sich bei ihnen so gut wie bei den Cinquecentisten; und die Cinquecentisten, die mehr als Petrarch seyn wolten, traten großen Theils eben dadurch, daß sie dem petrarchischen Geschmacke untreu wurden, in die Spuren eines roheren Jahrhunderts zurück.

Die erste Stelle unter den Petrarchisten aus dem Zeitalter des Lorenz von Medici nimt Lorenz selbst ein. Aber auf eben dieser Stelle ragt er so hoch über die Cinquecentisten hinaus, daß es eine historische Ungerechtigkeit gewesen seyn würde, die Erwähnung seiner Verdienste bis hierher zurückgesetzt zu haben. Auch scheint keiner der Sonettensänger seines Zeitalters von ihm besonders begünstigt gewesen zu seyn, entweder, weil die berühmtesten unter ihnen keine Florentiner waren, oder weil er sie selbst als Dichter zu weit unter sich sah.

Unter den Sonettensängern, die damals das meiste Aufsehen in Italien, nur nicht in dem gebildeteren Florenz, erregten, war einer der berühmtesten Serafino d'Aquila oder Aquilano. Er war geboren um das Jahr 1466 in dem Städtchen Aquilano Abruzzo, also unter einem heisseren Himmel, als Petrarch, den er übertreffen wolte. Von seiner Jugendgeschichte ist wenig bekannt. Entweder war er nicht von so vornehmer Herkunft, wie Einige meinen [z]), oder wissenschaftliche Cultur des Geistes wurde

z) Zu den Litteratoren, die dem Serafin die Ehre einer adli-

de für einen jungen Edelmann im untern Italien nicht in dem Grade, wie zu Florenz, nöthig gefunden. Denn der berühmte Serafin war kein Gelehrter im damaligen Sinne des Worts. Ihm genügte die Begeisterung, die er unmittelbar dem Himmel, oder seiner Laune verdankte. Weil er nächst der Poesie vorzüglich die Musik liebte und selbst die Laute spielte. glaubte er auch seine Verse selbst absingen und mit Saitenklange begleiten zu müssen. Als Virtuose in der Poesie und Musik zog er aus seiner Vaterstadt Aquila zuerst nach Rom; und bald ging, als er weiter wanderte, sein Ruhm vor ihm her. Als ein göttliches Genie staunte man ihn an, wohin er kam. Petrarch galt nun bei Vielen nur für den Vorgänger des herrlicheren Serafino. Besonders wetteiferten die Fürsten in Italien, diesen Serafin an ihren Höfen aufspielen und singen zu lassen, und ihn mit Ehre und Gaben zu überhäufen. So glänzte Serafin vor dem Könige von Neapel, dem Marggrafen von Mantua, dem Herzog von Mailand, dem Herzog von Urbino und andern italienischen Großen. Vor ihnen übte er sich auch in der Kunst, zu improvisiren oder aus dem Stegreif zu dichten und zu singen. Durch die Gunst des berüchtigten Cäsar Borgia wurde er zuletzt gar Johanniterritter mit einer guten

adlichen Herkunft nicht abstreiten lassen wollen, gehört der Graf Mazzuchelli, in seinen Scrittori d' Italia, unter dem Artikel Aquilano. Jetzt möchte wohl niemand mehr genaue Untersuchungen über diese Nebensache anzustellen Lust haben. Aber Mazzuchelli wolte gern in jedem Sinne etwas Rühmliches von einem Dichter sagen, den er, nicht zur Empfehlung seines Geschmacks, zu den vortrefflichen zählt.

ten Präbende. Aber er genoß seines Glücks nur bis in sein fünf und dreissigstes Lebensjahr a).

Wenn man Serafin's Gedichte lieset, kann man ungefähr begreifen, wie es möglich war, daß sie bewundert wurden, wenn er selbst sie mit dem Accent der Begeisterung musicalisch vortrug. Aber sie als treffliche Geisteswerke in Schutz zu nehmen, ist selbst verdienstvollen Litteratoren kaum zu verzeihen. Feuer der Phantasie und Keckheit der Gedanken geben der Poesie Serafin's einen genialischen Anstrich. Aber die Uebertreibung seiner Empfindung fällt in's Lächerliche; seine Darstellungen sind fast alle ungeheuer, oder gemein; und von petrarchischer Grazie ist in allen seinen Versen keine Spur zu finden. Man kann die meisten dieser Verse als Veränderungen einer und derselben Dichtungsart ansehen. Dem Titel nach sind sie abzutheilen in Sonette, Eklogen, Episteln, Capitel und einige Gattungen mit den unübersetzlichen Namen *Disperate*, *Strambotti* und *Barzellette*. Fast in allen aber ist das Thema Ausdruck des Schmerzes unglücklicher Liebe.

Den

a) In der Kirche Santa Maria del Popolo zu Rom, wo Serafin begraben seyn soll, wurde, nach Mazzuchelli's Bericht, auf sein Grabmal folgende Inschrift gesetzt, deren Verfasser sein Nachfolger in der Virtuosenschaft, Bernardo Accolti, ist:

> Qui giace Serafin. Partirti or puoi
> Sol d'aver visto il sasso, che lo serra,
> Assai sei debitore agli ochi tuoi.

Solche Inschriften gehören auch mit zur Geschichte des Geschmacks in der Redekunst.

Den Geist der Sonette Serafin's kündigt schon das erste an, in welchem er auf den Namen seiner Vaterstadt Aquila anspielt, nach der er selbst genannt wurde. Er vergleicht sein Gemüth mit einem Adler, seine Gedanken mit den Jungen im Adlerneste, und seine Geliebte mit der Sonne. "So wie der Adler, dessen Blick auf die Sonne geheftet ist, seine Kinder denselben Blick wagen lehrt, und diejenigen, die dazu nicht Sehkraft haben, todt aus dem Neste wirft, und von ihnen nichts wissen will, so bringt die Seele des Dichters alle Gedanken um, die nicht zu seiner erhabnen Geliebten emporblicken; und es thut ihm nicht leid darum." Denn "sie ist die Sonne, die jedes andre Gesicht blendet." Wer sie sieht, wie er, muß, wie er meint, bekennen, "daß seinem Zustande kein andrer gleicht." Durch sie "lernt er begreifen, was Gott ist" b). — In einem der acht Sonette auf den Ring seiner Geliebten, der glücklicherweise an seinen Finger gewandert ist, sagt er zu dem Ringe,

b) Hier ist das ganze Sonett, das den übrigen zur Ouvertüre dient.

L'aquila del suo sguardo affissa al Sole
 Tutti i suoi figli ancor prova alla spera,
 E quel fissar non può, sdegnosa e fiera,
 Morto lo tra dal nido, e non lo vuole.

Simile spesso far mia mente suole
 De' suoi pensier, poiche son nati a schiera;
 Che qual non mira alla mia donna altiera,
 Presto l'uccide, e mai non se ne duole.

Questo è quel Sol, ch'ogni altra vista abbaglia;
 Che se'l vedesse ognun com'il vede io,
 Diria, ch'al mio nessun stato si agguaglia;

Perche la mente e ciascun pensier mio
 Spesso convien per lei tanto alto saglia,
 Che conoscer mi fà, che cosa è Dio.

Ringe, daß er, "der stolze Ring, seinem Ende nahe sei, weil ihn die brennende Glut des Dichters verzehrt hat." Indessen habe der Ring, "nachdem er sich von der göttlichen Hand getrennt, wie ein kluger Mann gehandelt"; weil es rätlicher sei, "an einer Qual zu sterben, als sich zu erniedrigen." Vormals sei der Ring "im Himmel" gewesen. Jetzt, in des Dichters Händen, sei er "in der Hölle." Und doch sei der Ring stolz, weil er wisse, "daß nur ein schöner Tod den Menschen unsterblich macht" e). — In einem Sonette auf den Hund der Geliebten des Dichters wird dieses Thier glücklich gepriesen, weil es "die Lippen und den Hauch einer solchen Göttin genießt." Der Dichter findet das Unglück, "in einer besseren Secte" geboren zu seyn, um so härter, da doch "der gefühllose Hund die Schöne nicht mehr liebt," als er, der Dichter. Aber eben daraus erkennt er, "daß der Himmel Alles regiert, weil der Dichter das Glück sucht, nach dem den Hund gar nicht verlangt." Darum wünscht er sich die Gestalt des Hundes, und dem

e) Das Sonett fängt sich an:

Superbe anel, tu se' pur giunto al fine;
 T'ha pur consonto il mio calore ardente.

Bald darauf heißt es:

Anzi al partir di quelle man divine
 Festi quel que far suol ciascun prudente,
 Che d'un martir prima morir consente,
 Che d'alto loco in basso si dicline.

Nel ciel felice un tempo ti vedesti,
 E poi calato nel profondo inferno,
 Ch'era mia man, più vita non volesti.
 — — — — — — — —
 Che solo un bel morir fa l'uomo eterno.

dem Hunde seine Schmerzen [d]). — Mehr als solcher Proben bedarf es wohl nicht, um den Unterschied der Poesie Petrarchs und Serafins bemerklich zu machen.

Ganz in demselben bombastischen Geschmacke sind die sogenannten Eklogen und Episteln des immer klagenden und immer halb auf einer unnatürlichen Höhe und halb in der gemeinsten Tiefe schwärmenden Serafino. Am tiefsten in's Gemeine fallen die Episteln. In einer schreibt der liebende "als ein unterthäniger Knecht, der schweigend stirbt, an sie, seine erhabne Göttin; und wenn er sich vornimmt, nach Erwägung aller Gründe, ihr sein Herz zu schenken, könne sie, meint er, daraus abnehmen, wie es ihn brenne, und ob die Leidenschaft ihn versuche, da sein Schmerz nicht erschrickt vor der Betrachtung der unermeßlichen Höhe ihrer Schönheit [e]). — Aber fast gigantisch tobt die Leidenschaft in den Gedichten, die Serafin selbst *Disperate* nannte. Da spricht er z. B. zu sich selbst: "Auf, mein müdes Herz! Stoß in die Trom-

d) O felice animale, felice dico,
   Che godi gi tal Dea le labbra e'l fiato.
   — — — — — — — —
   Quanto mi noce in miglior setta nato!
   — — — — — — — —
   Rigido can, tu più di me non l'ami.
   Ma veggo or ben che'l ciel tutto governa,
   Ch'io 'l cerco ognor, tu pur tal ben non brami.

e) Un umil servo, il qual tacendo muore,
   Eccelsa Dea, ti scrive; e se argomenta
   Rimossa ogni cagion, di darti il cuore,
   Guarda, se gli arde, e se passione il tenta
   Che a pensar tua beltà l'immensa altezza
   Scoprire il suo dolor non si spaventa.

Trompete der jammervollen Klage, und errege ein Getön wie der Wetterstrahl, den der zürnende Jupiter schleudert! Schreiet, meine Lebensgeister, bis euer Donner das Wasser und die Luft und die Felsen zu Thränen rührt f).

Ein wenig mehr Natur und Simplicität haben die Stanzen Serafins, die er oder sein Publicum *Strambotti* nannte. Der neue Name war indessen überflüssig; denn auch diese Strambotti sind, das Sylbenmaß abgerechnet, Gedichte derselben Art, wie die Sonette, Eklogen und Episteln ihres Verfassers; und Gesänge der Liebe in Stanzen gab es schon mehrere. Das Eigne dieser Strambotti ist eine ruhige, mehr räsonnirende und überredende, als leidenschaftliche Empfindungssprache.

Das größte Verdienst würde sich Serafin als Volksdichter haben erwerben können, wenn er sein Talent mehr für die *Barzellette* und *Frottole* ausgebildet hätte. Mit diesen Namen bezeichnete man die Lieder im eigentlichen Sinne des Worts; unter den Dichtungsarten anderer Nationen die natürlichste und älteste, in Italien aber im Keime erdrückt durch das Wohlgefallen an den künstlicheren Formen der Sonette, Canzonen, und Stanzen. Lyrische Stanzen konnten noch am ersten die Stelle des eigentlichen Lie-

f) Or sù, mio stanco cor, suona la tromba
Dal doloroso pianto, e fà tal suono,
Qual folgore, che Giove irato fromba.
Gridate, spirti miei, tanto ch'il tuono
A pianto muova l'acqua, l'aere, e i sassi,
Poiche pietà m'ha posto in abbandono.

Liedes vertreten; aber sie verführten zu einer Ausführlichkeit, die der populäre Inhalt des Liedes nicht wohl verträgt; und ihre Form ist, so leicht und gefällig sie auch dem Bedürfnisse jedes Ausdrucks entgegen kommt, doch für die Volkspoesie nicht abwechselnd und populär genug. Gleichwohl scheint auch der ungebildete Theil der italienischen Nation seit der Entstehung der veredelten Nationalsprache sich mit den gelehrteren Erfindungen der berühmten Dichter begnügt und keine eigentlichen Lieder gesungen zu haben. Wenigstens findet man, etwa die Carnavalslieder abgerechnet, vor den Barzelletten Serafins keine Gedichte dieser Art gedruckt; und auch die ersten aufgezeichneten Carnavalslieder fallen in dieselbe Periode. Hier konnte also Serafin neue Lorbeern ernten. Volkslieder klangen ohne Zweifel noch besser, als Sonette, zu der Laute, wenn der Dichter selbst seine Verse absang, und paßten besser zum Beruf eines auf seine Kunst reisenden Barden der neueren Zeit. Aber Serafin hatte, um ein vorzüglicher Volksdichter zu werden, zu wenig Sinn für Simplicität. Wenn er auf ungeheures Pathos Verzicht that, mußte er wenigstens auf eine gesuchte Art mit Gedanken spielen; und, statt in sinnreich populärer Sprache sein Gefühl auszudrücken, verarbeitete er lieber die raffinirten Einfälle, die der Italiener *Concetti* nennt [g]). Nur ein Paar seiner Barzelletten können für wahre Lieder gelten [h]).

Nächst

g) So fängt sich z. B. eine Barzellette an:

Non mi pesa di morire,
Per morir ch'io moro spesso,
Ma che allor non mi è concesso,
Di poterti più servire.

Und so geht es durch das ganze Liedchen fort.

h) z. B. folgendes:

Non

* * *

Nächst Serafin glänzte unter den Sonettensängern Antonio Tebaldeo oder Tibaldeo von Ferrara. Er war geboren, nach Einigen, schon im Jahr 1456, nach Andern um 1463. Gewisser ist, daß er im hohen Alter um das Jahr 1537 zu Rom starb. Von seinen Lebensumständen ist nicht vieles aufgezeichnet. Seine Berufswissenschaft war die Medicin. Aber er opferte sie entweder der Poesie auf, oder er war kein glücklicher Arzt; denn er konnte wenigstens nicht immer den Wein bezahlen, den er zu trinken wünschte [i]). Die Litteratoren streiten über die Zeit, wo er mit dem Lorbeer gekrönt seyn soll. Vielleicht hat die bestrittene Krönung nie Statt gefunden [k]).

Be-

Non mi negar, Signora,
Di porgermi la man,
Ch'io vò da te lontan,
Non mi negar, Signora.
Una piccola vista
Può far ch'al duol resista
Quest'alma aflitta trista
Che gia per te non mora.
Non mi negar, Signora.
E se'l tuo vago volto
Vedermi sara tolto,
Non creder sia disciolto,
Benche lontan dimora.
Non mi negar, Signora.
S'io vado in altra parte,
Il cuor non si diparte,
Si, che non discordarte,
Non mi negar, Signora,
Di porgermi la man.

i) *Tiraboschi*, Vol. VI. part. 2. p. 156.

k) l. c.

Berühmt genug war er zu seiner Zeit. Auch er ließ sich, wie Serafin, als Virtuose mit seinen Sonetten hören. Was jenem die Laute, war ihm die Zitter. Daß er nicht ohne Gelehrsamkeit war, beweisen seine lateinischen Verse, durch die er den Ruhm seiner italienischen Poesie unterstützte. Nach einer Anekdote soll er für ein lateinisches Epigramm, durch das er den Pabst Leo X. verherrlichen wolte, hundert Ducaten erhalten haben, die denn damals, als er keinen Wein mehr bezahlen konnte, schon verschwunden gewesen seyn müssen.

Tebaldeo's italienische Gedichte gehören mit denen von Serafin nicht ganz in eine Classe. Man kann indessen aus der Aehnlichkeit beider sehen, daß nicht sowohl eine seltene Richtung des Geistes, als der natürliche Uebergang von der petrarchischen Simplicität zum raffinirten Pathos die neuen Manieren mit sich brachte, die vor dem großen Publicum die petrarchische verdunkeln konnten. Tebaldeo hat in einer prophetischen Stunde das Schicksal, das seine Verse bei der Nachwelt haben würden, vorhergesehen. "Ich weiß, daß im künftigen Zeitalter viele kommen werden, die meine Reime und Verse als unzierlich, steif und übel gewandt verklagen; und vielleicht werden meine Blätter zerrissen"; sagt er in einem Sonette [i]). In eben diesem Sonette thut er deßwegen auch mit poetischer Decenz auf den Dichterruhm Verzicht. Wenn, meint er, seine Tadler bedenken werden, welche grausamen Schmerzen ihn die Liebe erleiden machte,

i) Sò che molti verran nell' altra etate,
Che accusaron le mie rime e i versi
Come inornati, rigidi e mal tersi,
E sien le carte mie forse stracciate, etc.

machte, werden sie begreifen können, daß er den Mund aufthat, nicht um des Ruhms willen, sondern nur, um Mitleid zu finden" m). Durch diese Anspruchlosigkeit und durch einen sanfteren Ton unterscheidet sich Tebaldeo besonders in seinen Sonetten von Serafin. Dafür aber geht auch die raffinirte Sprache seiner Liebe desto öfter in die gemeinste Prose über. Er fragt ein Sonett, wie es "mit seinem rohen und niedrigen Styl sich zu der weissen und lieblichen Hand wagen kan, die, die Wahrheit zu sagen, die erste in der Welt ist n). Was er nicht zu sagen wagt, schreibt er nieder, und "wenn es ihm an Tinte gebricht, helfen die Thränen aus" o). Er fordert sein Herz auf, sich frei und fröhlich zu erheben, weil er mit seiner geliebten Isabelle in Gesellschaft seyn soll. Wenn ihn dann die Geliebte fragt, warum er sich nicht eher gerührt hat, soll es ihr sagen, "die Liebe habe ihn so weit gebracht, daß er kaum noch auf den Füßen stehen könne" p). Deßwegen fragt er auch in einem

m) Ma se pensar vorran la crudeltate
E'l gran martir, che per amar sofferse,
Potran comprender, che la bocca aperse
Per fama no, ma per trovar pietate.

n) Come avrai tanto ardir, rozza mia rima,
Che vadi col tuo inculto e basso stile
In quella bianca man, bella e gentile,
Che, se dir lice il vero, è al mondo prima!

o) Quel che dir non oso, in carte scrivo,
E se mi manca inchiostro, adopra il pianto.

In dem Sonette, das sich anfängt: Fù tempo, ch'io ebbi ardir etc.

p) Surgi, che andar convien in compagnia
Di Madonna, cor mio gagliardo e franco,
— — — — — — — —

einem andern Sonette namentlich "seine Seele, seine Füße, seine Ohren, und seine Augen," wie sie es nur haben aushalten können, nach so vielen Jahren voll beständigem Leiden noch "zu denken, zu gehen, zu hören, und zu weinen" q). Neben solchen wunderlichen Einfällen und Phrasen findet man in Tebaldeo's Sonetten, deren über zwei hundert und achtzig gedruckt sind, auch manche wirklich petrarchische Stellen; aber sie verlieren sich unter den übrigen. Etwas Besonderes unter den Sonetten ist ein Dialog in Form eines Sonetts. Die redenden Personen sind der Liebende und der Tod r).

Zu

Se dimanda, perche non mi son mosso,
Digli che per amor son giunto a tale,
Che a pena in piedi sostentar mi posso.

q) Anima, piedi, orecchie, occhi, che feti
In continuo esercitio già molt' anni,
Deh, come più fra tante angustie e danni
Pensar, far passi, odir, pianger potete?

r) Als eine Probe, wie sich ein dialogisches Sonett ausnimmt, mag es hier stehen, so wenig es sonst die Mühe des Abschreibens lohnt.

Amante. Non ti bastava, Morte, il frutto corre,
Senza che ancor tagliassi il fertil legno?

Morte. Altro non puoti l'che al celeste regno
Non piacque l'uno senza l'altro torre;
Che, nel suo bel giardin volendo porre
Questo arbor Giove, se'l frutto era degno,
Pria veder volse, che ogni suo disegno
Misurar all' opre sue ceco non corre.

Amante. Dunque traslata é questa pianta in cielo?
Io la stimava secca. *Morte.* Anzi é più bella,
Non muor cio che taglio io col mio telo.
Ma voi sciocchi mortal, rinchiusi in quella
Terrestre valle, avete agl' occhi un velo,
Tal ch'l Sol non scernete da una stella.

Zu den Sonetten des Tebaldeo kommen denn noch seine Episteln, Eklogen, Capitel, und auch eine Disperata in der Manier Serafin's.

* * *

Aber berühmter noch als Serafin und Tebaldeo wurde als Sänger der Liebe der Einzige von Arezzo (l'Unico Aretino), wie er bald vor allen Dichtern seiner Zeit unter dem Volke hieß. Mit seinem Tauf- und Familiennamen hieß dieser Einzige Bernardo Accolti s). Die Zeit seiner Geburt ist nicht genau bekannt; aber man weiß, daß sein Vater, der Historiker Benedetto Accolti, im Jahr 1466 starb, und daß Bernardo um das Jahr 1534 noch lebte. Er lebte also lange genug, um seines Ruhms zu geniessen. Die Periode seiner glänzendsten Celebrität fällt in die letzte Hälfte seines Lebens, oder in das Zeitalter Ariosts. Da indessen seine Poesie und seine Art, sie vorzutragen, ihn zu einem Geistesverwandten Serafin's und Tebaldeo's macht, als deren Zeitgenossen man ihn auch beurtheilen kann, so mag seiner poetischen Wanderschaft und seiner Verdienste und Fehler hier im natürlichsten Zusammenhange gedacht werden. Schwerlich füllte auch ein bedeutender Theil des italienischen Publicums über diese Verdienste noch dasselbe Urtheil, seitdem Ariosts Poesie auf den Geschmack der Nation zu wirken anfing t). Aber bis das

s) Einen ziemlich ausführlichen Artikel unter der Ueberschrift Bernardo Accolti findet man bei Mazzuchelli, Scritt. d'Ital. Vol. I. p. 66. Auch die Ausgaben der verschiedenen Werke des Einzigen sind dort verzeichnet.

t) Die italienischen Litteratoren führen zum Beweise, daß Ariost

dahin war noch keinem Dichter eine so tumultuarische Vergötterung zu Theil geworden, wie dem Einzigen von Arezzo. Denn wie ein zweiter Orpheus zog er, wohin er mit seiner Zitter kam, Schaaren von Menschen hinter sich her. Wenn es in Rom hieß: "Der Einzige wird singen"; so legte der Handwerker sein Werkzeug nieder; die Kramläden wurden geschlossen; die Thüren mit Wache besetzt; und Vornehm und Gering, Geistlich und Weltlich, drängten sich, den Einzigen zu hören, über einander [u]). Auch in der Kunst, zu improvisiren, soll er sich hervorgethan haben [x]).

Durch den Druck sind von den Gedichten dieses neuen Orpheus bekannt geworden Sonette, Capitel, sogenannte Strambotti nebst allerlei Kleinigkeiten, und als etwas Merkwürdigeres auch eine Comö-

Ariost den Accolti hoch schätzte, einen Vers aus dem Orlando furioso an, wo es heißt:

Il gran lume Aretin, l'unico Accolti.
Orl. fur. Canto 46.

Aber diese Stelle beweiset nichts weiter, als daß Accolti einer von den Personen war, denen Ariost seinen Roland vorlas; denn von diesen Personen ist in der angeführten Stelle die Rede; und Ariost war zu höflich, um einem in seiner Art merkwürdigen Manne die Glorie zu entziehen, in der er etwas ganz Anderes, als Ariost, war.

u) Diese Notiz ist entlehnt aus den Briefen seines berüchtigten Landsmanns Peter von Arezzo, gewöhnlich Peter Aretin genannt. Lettere di Pietro Aretino, Vol. V. p. 46. Aus diesen Briefen ist sie in die litterarischen Werke des Mazzuchelli und Tiraboschi übergegangen.

x) Vergl. Mazzuchelli, l. c.

Comödie in Versen. In allen zeigt sich lyrisches Talent und etwas mehr Correctheit, als in den Versen Serafin's und Tebaldeo's; aber in den meisten auch mehr Pomp und Prätension, als schöne Simplicität und unerkünsteltes Gefühl. Einige unter Accolti's Sonetten gehören indessen zu den vorzüglichsten aus der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts [y]. Seine Strambotti sind epigrammatisch geformte Empfindungs-Gedanken in Stanzen. Am berühmtesten haben sich die kleineren gemacht, die auf eine einzige Stanze beschränkt sind und viel Aehnliches mit einigen antiken Epigrammen haben [z]).

Aber

y) Unter andern dasjenige, daß auch Crescimbeni in seine Geschichte der italienischen Poesie, Vol. III. p. 303. aufgenommen hat. Hier ist die erste Hälfte,

Di fiammeggiante porpora vestita
 Era la mia celeste, immortal Dea,
 Che nel volto e nel abito parea
 Allor, allor dal cielo esser uscita.
Tutta fra se, di se stessa invaghita,
 Con tai sembianti i begli occhi volgea,
 Che in lei divinamente si vedea,
 Beltà con legiadria essersi unita.

z) Wer die übrigen Ausgaben der Werke des Accolti nicht zur Hand hat, findet die Strambotti auch als einen Anhang zu der Ausgabe der Comödie (Commedia del preclarissimo Signor Bernardo Accolti Aretino etc.) Florenz 1523. 8. Einige stehen auch bei Muratori della perfetta poesia Italiana, Tom. II. p. 259. Man beurtheile zur Probe folgendes Paar.

Lucretia.

Gridando Collatin con pena e doglia:
 Lascia, casta Lucrezia, ogni dolore,
 Che non e colpa, ove non é la voglia;
 E se il corpo hai corrotto, hai casto il core;
 Ripose lei: Col sangue mio si toglia

La

Aber wenn einige Belesenheit in den Werken der Alten, vielleicht im Martial, Einfluß auf Accolti's epigrammatische Stanzen hatte, so zeigt sich dafür in seiner Comödie auch nicht die kleinste Spur von dramatischer Kunst nach antiken Mustern. Nur als seltsamer Versuch, im dramatischen Fache doch auch etwas zu leisten, würde diese Comödie hier erwähnt werden müssen, wenn sie von einem älteren italienischen Versuche dieser Art schon übertroffen wäre. Aber für sein Zeitalter, wo die dramatische Muse so weit hinter der lyrischen zurückgeblieben war, that Accolti selbst mit seinem rohen Schauspiele doch immer einen Schritt vorwärts. Das Stück heißt Virginia oder ohne besondern Titel die Comödie des Bernardo Accolti. Die Fabel ist sehr einfach; allem Ansehn nach aus einer Novelle genommen. Ein armes Mädchen, Virginia, die Tochter eines Arztes, verliebt sich in einen Fürsten. Der König, unter dessen Lehnsherrschaft der Fürst steht, liegt gefährlich krank an einem Fistelschaden. Virginia, die von ihrem Vater, der hier Hippokrates heißt, in der Medicin Manches gelernt hat, unternimmt die Cur des Königs und bittet sich zur Belohnung einen der Großen des Reichs zum

La macchia, e fia redento il perso onore.
Non penfar più a me. Penfa al tuo danno;
Perche fe tu mi affolvi, io mi condanno.

Cleopatra.

Perche il caro conforte mio fù vitto
Alla mamelle mie poſt ſerpenti,
E perche mai la regina d'Egitto
Serva vedeſſi in le Romane genti.
Piglia eſempio lettor da quel ch' è ſcritto;
Che'l regno e nulla, ſe non ti contenti.
Viſſi, Anton vivo; e mori, morto lui,
Per eſſer morta ſua, qual viva fui.

zum Gemahl aus. Der König verspricht ihr denjenigen, den sie sich wählen wird. Die Cur gelingt; der König muß Wort halten; und der Fürst, den das Mädchen liebt, muß sich, so heftig er auch protestirt, bequemen, der Retterin des Königs seine Hand zu geben. Aber die Heirath ist dem Fürsten so zuwider, daß er sogleich nach geendigter Vermählungsceremonie davon geht. Virginia, so trostlos sie ist, verliert doch noch nicht die Hoffnung. Sie folgt verkleidet dem Fürsten nach. Mehrere Herren vom Hofe führen indessen mit aller ihrer Beredsamkeit die Sache der armen Verstoßenen. Den Vorbitten ein Ende zu machen, verspricht der Fürst, die Tochter des Arztes als seine Gemahlin anzuerkennen, unter den zwei Bedingungen, wenn sie ihm erstens einen kostbaren Ring, den er nie vom Finger zieht, und zweitens einen Sohn bringen wird, den er selbst mit ihr gezeugt hat. Virginia erfährt diese Bedingungen. Sie erfährt zugleich, daß der Fürst mit der ungestümsten Leidenschaft eine gewisse Camilla liebt. Sie wendet sich an die Mutter dieser Camilla. Die Intrigue wird so geführt, daß der Fürst den kostbaren Ring, seiner Meinung nach, an Camilla schicken muß, um dafür eine schöne Nacht zu erkaufen, und daß Virginia in dieser Nacht die Rolle der Camilla spielt. Der Schluß der Geschichte ergiebt sich nun von selbst. Und aus dieser Geschichte ein ordentliches Lustspiel zu machen, möchte ein Dichter, der sich auf dramatisches Interesse versteht, wohl schwerlich versucht haben. Aber Accolti konnte nach seinem Sinne diese Geschichte so gut wie jede andre dramatisiren. Er hielt sich an den Faden der Begebenheiten, so wie sie in der Geschichte auf einander folgen. Die Einheiten der Zeit und des Orts kümmerten ihn nicht.

Er

Er ließ die Scenen wie Bilder in einem Guckkasten auf einander folgen und die Personen in Stanzen ihre Meinung sagen, besonders ihr Gefühl ausdrücken, so wie an eine nach der andern historisch die Reihe kam. Die ganze Composition zerschnitt er, um der alten Sitte willen, in fünf Acte. Und so wurde diese lyrisch dramatisirte Novelle unter dem Namen eines Lustspiels aufgeführt, zu Siena bei der Vermählung eines edlen Herrn Antonio Spanocchi ª).

Nicht mehr dramatische Kunst zeigt sich in der Ausführung, als in der Composition der Comödie des Accolti. Durch die Wahl der Versart war schon die Möglichkeit eines natürlichen Dialogs beinahe aufgehoben. Ein Paar Mal müssen sogar Briefe aushelfen, die in terze rime verlesen werden. Die Sprache des Stücks ist dieselbe, die in den lyrischen Stanzen damals üblich war ᵇ). Von geistreicher Charakterzeichnung auch nicht ein Zug. Die komischen Scenen,

a) Daher auch der vollständige Titel der vor mir liegenden Ausgabe (Florenz, 1524.) lautet: Commedia del preclarissimo Messer Bernardo Accolti Aretino, scrittore Apostolico e abbreviatore, recitata nelle nozze del magnifico Antonio Spannocchi nel inclita città di Siena.

b) So tritt Virginia in der ersten Scene mit dieser Stanze auf:

Donna non credo sia sopra la terra,
Qual più persegua ogni ciel, ogni stella,
Qual io, ridotta in amorosa guerra,
Semplice ed inesperta damigella.
Amor nel petto mio scolpito serra
Una faccia crudel, più che l Sol bella,
E cinto ha, per accrescer le mie pene,
Me, bassa e vil, d'altissime catene.

nen, deren einige in den romantischen Ernst eingeschaltet sind, gehören in die unterste Classe [c]). Um für die rührenden das Interesse zu heben, ist dem Könige, der in den ersten Acten eine der Hauptrollen spielt, eine ekelhaft barbarische Denkart zugetheilt worden; denn er beschließt, die arme Virginia lebendig verbrennen zu lassen, wenn die Cur fehlschlagen sollte; und die Klagen eines Hofcavaliers, der diesen Jammer nicht überleben will, sind nicht viel tröstlicher, als die inhumane Drohung des Königs [d]). Nur in dem

c) Im dritten Act unterhält sich der Fürst mit seinem lustigen Rath Ruffo unter andern in dieser Stanze:

> *Princ.* Io ho veduto pur quel volto bello.
> *Ruffo.* Fatti aver veduto e tocco il resto!
> *Princ.* Consigli? *Ruffo.* Io lo consiglio. *Princ.* Meschinello!
> *Ruffo.* Sendo digiuno, andiamo a mangiar presto!
> Andiamo! *Princ.* Vil uom, che per un fregatello
> A qual sia donna saresti molesto.
> *Ruffo.* Se Elena rinascesse o Pulisena,
> Tutte le venderei per una cena.

Wenn nur der Dialog in allen Stanzen so gut ausgeführt wäre!

d) Der König spricht zu Virginia:

> Poi che mutar mi fai contra mia voglia
> Quello ch'al cor avea deliberato,
> — — — — — — —
> Io giuro — — — — —
> Che, se non me guarisci in otte giorni,
> Farò in fuoco abbrucciar tuo' membri adorni.

In der folgenden Scene sind von den acht Tagen schon sechs abgelaufen. Da tritt Sylvio, der Hofmann, auf und spricht:

> Gia son passate sei degli otto giorni,

den Monologen kommen einige wirklich schöne Stanzen vor [e]). Einige Stellen beweisen auch, daß Accolti manchen Vers aus den Dichtern der Alten im Gedächtnisse hatte und nach seiner Art anzubringen kein Bedenken trug [f]).

* * *

Von den übrigen in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts nicht unberühmten Dichtern wird es genug seyn, einige Notizen hier anzuhängen.

In der satirischen, besonders der burlesken Sonettenpoesie, die noch immer in der Mode blieb, zeichnete

Che Virginia doveva il Ré guarire.

— — — — — — —

Oime! Come potrò que' membri adorni
Veder in mezzo alle fiamme perire?
Ma pria che veder si crudel sorte,
Intendo darmi di mie man la morte.

e) z. B. folgende, in der Virginia von ihrem Geliebten sagt:

Chi mira il mio signor notare in mare
E romper l'acque col purpureo petto;
Chi lo rimira un corsier cavalcare
E girarlo nell' aria a suo dispetto;
Chi lo rimira a correre o saltare,
Cacciar le fiere, o giostrar per diletto,
D'amarlo ha gran ragion; che queste prove
Avran forza a levar sua sposa a Giove.

f) z. B. Io vedo e lodo il meglio, e seguo il peggio.
Oder:

A cuor di gran mal posto in servitute,
Sola speranza é, non sperar salute.

Nur ist der Gedanke hier ganz verrenkt; denn statt speranza solte salute stehen.

nete sich vorzüglich Bernardo Bellincioni oder Bellinzoni aus [g]). Er war ein Florentiner, lebte aber in der Periode seiner größten Celebrität zu Mailand, wo der Herzog Lodovico Sforza, genannt il Moro, sein großer Gönner war. In genauerer Verbindung stand er auch mit Luigi Pulci und Tebaldeo. Er starb im Jahr 1491. Ausser seinen burlesken und ernsthaften Sonetten hinterließ er auch Canzonen, Eklogen, Stanzen, Elegien und ein Paar Theaterstücke im Geschmacke der damaligen Zeit [h]).

Am Hofe des Herzogs Lodovico Sforza machte auch Gasparo Visconti als Sonettendichter Glück [i]). Er hatte die Ehre, von einigen seiner Verehrer als ein zweiter Petrarch bewundert zu werden. Aber mit dieser Ehre nahm man es damals nicht so genau.

Ferner rühmte man damals die Sonette des Panfilo Sasso und des Notturno, die jetzt beide vergessen sind. Vom Notturno (dem Nächtlichen) weiß man jetzt weder gewiß, woher er diesen Beinamen bekam, noch wie er eigentlich hieß; und doch hieß er zu seiner Zeit auch der Höchste (l'Altissimo), weil man seine Verse nicht hoch genug erheben zu

g) Man findet einen großen Theil seiner Sonette auch in der oben angeführten Ausgabe der Verse des Burchiello.

h) Sie werden nur unter den allgemeinen Titeln *Representazione o Feste* von den Litteratoren angeführt. Schwerlich sind sie noch zu finden. Vergl. *Mazzuchelli* Scritt. d'Ital. T. II. p. 683.

i) S. *Tiraboschi*, Storia etc. Tom. VI. p. II. p. 152.

zu können glaubte [k]). Angemerkt zu werden verdient die Notiz, daß er zur Abwechselung auch im Dialekt von Bergamo Verse machte. Sein Beispiel hätte, da die toskanische Poesie eben im raschesten Fortschritte war, gefährlich werden können, wenn er selbst mehr Einfluß auf sein Zeitalter gehabt hätte.

Ein genuesischer Patrizier, Antonio Fregoso, auch wohl Fulgoso und Campofregoso, und noch dazu mit dem Beinamen Fileremo oder der Freund der Einsamkeit genannt, suchte der Poesie am Hofe des Lodovico Moro eine moralischere Tendenz zu geben. In dreissig Capiteln (capitoli) stellte er die Philosophieen Demokrits und Heraklits in Parallele. Aber weder diese Capitel, noch seine weisse Hindin, ein allegorisches Mährchen, das er durch sieben Gesänge in Stanzen versificirte, haben seinen Ruhm gerettet [l]).

Andre zu ihrer Zeit öfter ausgesprochene Dichternamen dieser Art sind Benedetto da Cingoli und sein Bruder Gabriello, Lodovico Sandeo, Timoteo Bendedei, Gianfilotео Achillini, Cornazzoni, Cariteo, u. s. w. [m]). Wei-

k) Die räthselhaften Namen dieses Nächtlichen und Höchsten haben die Litteratoren genug beschäftigt. Quadrio in s. Storia e rag. d'ogni poesia T. II. p. 316. nimmt seine ältere Meinung zurück, um zu beweisen, daß Altissimo der wahre Familienname des Notturno sei.

l) Dieses Gedicht La cerva bianca scheint mehr Beifall als die übrigen Verse des Einsamkeitsfreundes gefunden zu haben. In einer kleinern vor mir liegenden Ausgabe ist es besonders gedruckt zu Venedig, 1566.

m) Man lese nach, wenn man Lust hat, was Tiraboschi

Weniger berühmt bey dem Volke, als geschätzt von den Gelehrten war Girolamo Benivieni, ein philosophirender Dichter aus dem vertrauteren Zirkel des Lorenz von Medici und seiner Freunde, besonders des Angelo Poliziano, des Marsiglio Ficino, und des Grafen Pico von Mirandola. Besonders waren Graf Pico und Benivieni ein Herz und eine Seele. Beide studirten mit gleichem Eifer die Schriften Plato's und der Platoniker. Beide verwebten den Platonismus, so gut sie ihn verstanden, in ihre ganze Denk- und Lebensart. Aber Benivieni, der in den Ideen von Reinheit der Sitten und religiöser Entsinnlichung mit seinem Freunde nach Plato's Grundsätzen übereinstimmte, sah, als ein mehr dichterischer Kopf, die schöne Seite der platonischen Philosophie in einem Lichte, das zum Theil nur Widerschein der romantischen Exaltation der Sonettensänger seines Zeitalters war. Seine Neigung zog ihn zur petrarchischen, seine Philosophie zur platonischen Liebe hin; und die Verbindung beider Gefühle war so leicht, daß er als Dichter zu philosophiren und als Philosoph zu dichten glaubte, wenn er die romantische Poesie der Sonette und Canzonen mit platonisch-metaphysischen Gedanken durchwebte. Ueber seine Canzone von der göttlichen Liebe schrieb sein Freund Pico, der in seiner Jugend auch selbst Sonette mitgemacht hatte, einen philosophischen Commentar [n]). Neben diesem Freunde wolte Benivieni auch nach

boschi, Vol. VI. p. II. p. 160 etc. und Crescimbeni, Quadrio, und Mazzuchelli an den gehörigen Orten von Notizen, alle diese Sänger betreffend, mühsam zusammengetragen haben.

n) Ausführliche Nachrichten von den Schriften des Benivieni

nach seinem Tode ruhen. Er überlebte ihn aber lange, bis in das Jahr 1542. Beider Grabmal ist in der St. Markus-Kirche zu Florenz. Der auszeichnende Beifall, mit dem einige neuere Litteratoren sich für die Gedichte Benivieni's interessirt haben, gründet sich großen Theils wohl auf die weiche und correctere Diction, durch die er sich dem Petrarch mehr als einer seiner Mitsänger nähert o). Dafür erlaubte er sich aber auch hier und da ganze Stellen von Petrarch in seine eignen Arbeiten zu übertragen p).

Nach

nivieni liefert Mazzuchelli, l. c. p. 860. — Der Commentar des Pico (Commento sopra una canzone d'Amore, composta da Girolamo Benivieni, secondo la mente ed opinione de' Platonici) soll auch in den ältern Ausgaben der Schriften desselben (Basel, 1557 und 1570) zu finden seyn. In der neueren, die vor mir liegt (Basel, 1601) steht er nicht.

o) Als glücklicher Versificator zeigt sich Benivieni besonders in seinem *Amore*. einer allegorischen Phantasie in Stanzen. Es fängt sich an:

Già lieta al nuovo ciel la bella Aurora
Dal balcon d'oriente si mostrava,
E i suoi biondi capei, ch'allor ne indora,
Al vivo specchio del suo padre ornava,
Del padre suo nei cui begli occhi allora
Lieta mirando il suo color cangiava;
Tal che diposte le purpuree veste,
Del paterno splendor s'adorna e veste.

Und in den folgenden Stanzen wird nicht, wie in dieser ersten, die Lieblichkeit der Bilder und der Versification durch eine gezwungene Ausführung entstellt. Aber matt und eintönig bleibt Benivieni's Poesie bei aller ihrer Weichheit und Correctheit.

p) Man lese z. B. die Beschreibung der wahren Liebe als einer allegorischen Person in folgender Stanze:

Così

* * *

Nach den Petrarchisten der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts müssen auch die damals berühmten Dichterinnen nicht ganz vergessen werden. Das funfzehnte Jahrhundert war überhaupt reich an Damen, die als Schriftstellerinnen nützlich oder berühmt werden wolten. Von den Dichterinnen unter ihnen hat sich aber nicht viel mehr als ihr Name im Andenken erhalten q). Mehrere, die zu ihrer Zeit die berühmtesten waren, cultivirten, um der Ehre ihres Geschlechts nichts zu vergeben, mehr die geistliche, als die weltliche Poesie. Unter diesen verdient Lucrezia Tornabuoni, die Mutter des Lorenz von Medici, vorzüglich genannt zu werden, weil sie zugleich eine der vortrefflichsten Frauen war. Andre Damen dieser Zeit machten lieber lateinische und griechische

> Così l'aer converso in pioggia d'oro
> Discendea in mezzo all' onorato grembo.
> Così da' rami di quel sacro alloro
> Di novi fior piovendo un grato nembo
> Qual sopra i biondi crin com' infra loro
> Sortiron, qual sull'uno e l'altro lembo
> Cadeano allora, e qual con dolce errore
> Girando parea dir: Qui regna amore.

Und wie sehr verliert diese Stanze, besonders die erste und die fünfte Zeile, in der Vergleichung mit der bekannten Strophe in Petrarchs Canzone: Chiare, fresche e dolci acque etc., aus der sie fast abgeschrieben ist.

q) Viel Mühe um die Erneuerung des Andenkens dieser Damen hat sich gegeben Tiraboschi, l. c. p. 163. etc. Es ist schwer zu sagen, was den wackeren Litterator zu dieser Ausführlichkeit vermocht hat, da er von Lorenz von Medici und andern merkwürdigen Dichtern so wenig meldet.

chische, als italienische Verse, z. B. die gelehrte Venezianerin Fedele Cassandra. Einige Lobgesänge, die der heil. Catharina von Bologna eine Stelle in der Liste der Dichterinnen erwarben, würden vielleicht unbekannt geblieben seyn, wenn die Verfasserin nicht eine Heilige geworden wäre. Die meisten dieser Dichterinnen konnten um so leichter Beifall finden, da sie aus vornehmen, einige gar aus fürstlichen Familien waren, z. B. Isabella von Aragonien, die Mutter des Herzogs von Mailand Giangalnazzo Maria Sforza; Serafina Colonna; Anna di Spina u. a. m.

Allgemeine Uebersicht der italienischen Poesie und Beredsamkeit vom Ende des dreizehnten bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts.

Es ist nützlich, wenn man auch schon mit getreuer Aufmerksamkeit den menschlichen Geist auf dem Wege der Cultur historisch begleitet hat, von Zeit zu Zeit an der Gränze einer Epoche sich nach den zurückgelegten Schritten noch einmal umzusehen. Heller erscheint dann im Zusammenhange das Einzelne vor dem Auge des Verstandes; und richtiger können wir beurtheilen, was noch zu thun war. Auch einige nicht unbedeutende Notizen mögen bei dieser Gelegenheit nachgehohlt werden.

So viel auch Genie und Geschmack in diesem Zeitraume geleistet hatten; im Verhältnisse zu der Länge der Zeit war es nicht ausserordentlich viel. Was in einem Jahrhunderte ungefähr geschehen kann, wenn der ästhetische Geist zu einer neuen Regsamkeit erwacht ist, lehren uns die Jahrhunderte des Perikles, des Cäsar Augustus, und Ludwigs XIV, und mehr noch das letzte Jahrfunfzig der deutschen Litteratur. Die italienische Redekunst war rasch entstanden; dann langsam fortgeschritten; und zuletzt, da sie wieder einen schnellen Schritt nach neuen Richtungen ging, auf der Höhe der classischen Schönheit und Würde doch nicht weiter als bis an die Gränze gekommen, wo Petrarch sie verlassen hatte.

Aber von den beiden künstlichen Fesseln, die die natürliche Entwickelung der neueren Redekunst hinderten, war denn noch am Ende des funfzehnten Jahrhunderts in Italien die eine ganz zerbrochen; und die andre konnte Jeder, wer Petrarchs Beispiele folgte, zu Blumenketten veredeln. Weder scholastische Gelehrsamkeit, noch romaneske Schwärmerei waren dem guten Geschmack länger gefährlich. Und nicht durch ästhetische Theorie, die den unerfahrnen Geist so leicht verwirren, hatte man die Kunst von der Wissenschaft, die Bildung vom Unterricht, scheiden und das ästhetische Interesse um seiner selbst willen schätzen gelernt. Der Sinn für das Schöne hatte sich durch die freie Cultur aller geistigen Kräfte energisch entwickelt. Die Kritik hinkte, wie besonders der Commentar des Lorenz von Medici beweiset, weit hinter den Mustern. Aber nach Klarheit, Innigkeit und geistvoller Simplicität, den Grazien der Redekunst in Versen und in Prose, ar-

 bei-

breitete der Geist des Zeitalters, selbst in seinen Verirrungen unverkennbar hin.

Die energische Entwickelung des Geschmacks hatte zur ästhetischen Selbstständigkeit geführt. Die neuere Poesie war nun, in Italien wenigstens, vor Misbildung nach heterogenen Mustern gesichert. Je höher man die antike Redekunst schätzen lernte, desto weniger suchte man ein Verdienst in ängstlicher Erneuerung der antiken Formen. Die Blüten, die der Stamm der neueren Cultur trieb, waren nicht aus Pfropfreisern entsprossen, und eben darum so frisch von Duft und Farbe, und so wohlthätig für das Zeitalter, dem sie zunächst angehörten. Eine Poesie aus Büchern in einer todten Sprache konnte allerdings nicht ohne Werth für die Gelehrten seyn. An der Veredelung der Gelehrsamkeit hatten auch ohne Zweifel die lateinischen und griechischen Verse, die man damals machte, nicht wenig Theil. Aber die Nation stand sich besser bei einer Nationalpoesie. Aesthetische Cultur und mit ihr eine freiere und humanere Denkart verbreitete sich nun überall unter den höheren Ständen, verschönerte die Verhältnisse des geselligen Lebens, begünstigte die Fortschritte einer unbefangenen Philosophie, und würde im folgenden Jahrhundert sehr wahrscheinlich auch zu einer Reform der religiösen Verhältnisse in Italien geführt haben, wenn nicht durch die Reaction des Schlages, der das nördliche Europa von der Herrschaft des Pabstes losriß, das südliche noch fester an die verjährten Vorurtheile gebunden worden wäre.

Da

Da ästhetische Cultur, besonders seit der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, zum guten Ton in Italien gehörte, so konnte auch Fürstengunst der Poesie und der Beredsamkeit nützlich werden. Waren gleich die Auguste und Mäcenate der damaligen Zeit nicht immer die competentesten Richter des dichterischen Verdienstes, so belohnten sie doch nicht blindlings, was ihnen als Verdienst gepriesen wurde. In die Ostentation, ohne die freilich keine Kunst und Wissenschaft an Höfen Zutritt findet, mischte sich jetzt wenigstens so viel Kennerschaft, als nöthig war, den Beifall der Höfe auch unter Kennern in Credit zu erhalten. Der bürgerliche Abstand zwischen dem Dichter und seinem vornehmern Gönner fiel, wo er Statt fand, weniger in's Auge, da Fürsten und Herren selbst um den Lorbeerkranz, wie in späteren Zeiten um Ordensbänder, buhlten. Die berühmtesten Dichter waren von angesehenen Familien. Die Würde eines Hofpoeten war noch nicht erfunden.

Unter den italienischen Fürsten in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts thaten das Meiste für die Poesie, nach dem einzigen Lorenz von Medici, der Herzog Herkules I. von Ferrara und Lodovico Sforza von Mailand. Aber Lodovico Sforza beförderte durch seine Begünstigung der petrarchisirenden Virtuosen statt der wahren Sonettenpoesie gelegentlich auch den romanesken Bänkelgesang, der sich über jene erheben wolte. Herkules von Ferrara begünstigte mehr das Theater; und an ihm lag es nicht, wenn die dramatische Poesie in Italien nicht selbst der lyrischen und epischen voreilte. Selbst in Florenz wurden mit solcher fürstlichen

Pracht

Pracht keine Schauspiele geben, wie in Ferrara. Aber es fehlte an Stücken, die vor einem gebildeten Publicum aufgeführt werden konnten; und es fand sich kein Dichter, dessen Talent mit der Freigebigkeit des Herzogs Herkules hätte wetteifern können. Man nahm also seine Zuflucht zu Uebersetzungen aus dem Lateinischen. Mehrere Lustspiele von Plautus und Terenz wurden auf das Theater zu Ferrara gebracht. Eine Vorstellung der Menächmen des Plautus kostete dem Herzoge, der selbst an der Uebersetzung mit geholfen hatte, über tausend Ducaten. Bald darauf wurde der Amphitryo von Plautus gegeben. Lodovico Sforza ahmte dem Beispiel des Herzogs von Ferrara nach. Auch er ließ nun auf seinem Theater zu Mailand Schauspiele aufführen, so gut man sie hatte, und der Herzog von Ferrara reisete besonders deßhalb mit seinem Hofstaat nach Mailand [r]). Aber auch nicht ein einziges Originalstück von Bedeutung kam weder in Ferrara noch in Mailand zum Vorschein. Selbst der grelle Abstich zwischen den Schauspielen des Plautus und Terenz und den neueren Versuchen im Styl der Virginia des Accolti, die man mit jenen abwechselnd aufführte, konnte den Geist des wahren Drama nicht wecken. Ein Versuch dieser Art war der Cephalus (il Céfalo) des Grafen Niccolò von Correggio, ein Stück, von dem der Verfasser im Prolog selbst nicht zu sagen wußte, ob es ein Lustspiel, oder ein Trauerspiel, oder was es sonst sei. Es war eine Art

r) Wen es interessirt, noch mehrere Notizen über die Theater zu Ferrara und Mailand nachzulesen, der findet eine gute Anleitung bei Tiraboschi, l. c. Vol. VI. p. II. p. 185 sq.

Art von Schäferspiel in Stanzen. Ein andres Stück, daß unter dem Titel die Freundschaft auf dem Theater zu Ferrara gegeben wurde, hatte einen gewissen Jacopo Nardi zum Verfasser. Vermuthlich um den Schaden abzuwehren, den der Theaterenthusiasmus zu Ferrara dem Heile der Seelen bringen konnte, setzte ein Geistlicher, Pietro Domizio, ein eifriger Prediger der damaligen Zeit, ein geistliches Lustspiel in lateinischen Jamben auf. Der Inhalt war die Bekehrung des heiligen Augustin. Und auch dieses Stück ließ Herzog Herkules aufführen. Eine seltsamere Abwechselung von Schauspielen im heterogensten Geschmacke hat wohl nie ein Publicum ergötzt.

Es war ein Glück für jene Zeit, daß unter den angesehenen Gönnern der Nationallitteratur noch keiner den Einfall hatte, eine gelehrte Gesellschaft oder nachher sogenannte Akademie der Sprache und schönen Litteratur zu stiften. Die Dictatur, die dadurch entstanden wäre, hätte den damals noch unsichern und einseitigen Geschmack ohne Zweifel ganz verwirrt und das Genie verscheucht.

Einseitigkeit war überhaupt der größte Fehler der ästhetischen, wie der wissenschaftlichen, Cultur in dieser Periode. Die Prose in italienischer Sprache war noch nach weit weniger Richtungen vorgerückt, als die Poesie. Aber diese Einseitigkeit war nicht eigensinnig. Man verschmähte nicht das Gute; man kannte es noch nicht genug. Kein verkehrter Geschmack stand einem richtigen selbstgenügsam im Wege. Herrschende Vorliebe zu gewissen Dichtungsarten, z. B. zu den Sonetten, machte nicht gleichgültig

tig gegen andre, bisher weniger gelungene, zum Theil noch so gut wie gar nicht vorhandene Formen.

Mit einem Worte, die italienische Poesie war gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts auf dem rechten Wege; die Prose erwartete nur einen männlich fortschreitenden Führer; und es war für die Cultur des Geistes in Italien überhaupt so viel gethan, daß die gute Zeit (il buon secolo) oder die Zeit des classischen Geschmacks auch für die Redekunst anfangen konnte.

Geschichte
der
Poesie und Beredsamkeit
seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Von
Friedrich Bouterwek.

Zweiter Band.

Göttingen,
bey Johann Friedrich Röwer.
1802.

Inhalt

des ersten und zweiten Bandes.

Erster Band.

Erstes Buch. Vom Ende des dreizehnten, bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts.

Die

Zweiter

Zweiter Band.

Zweites Buch. Von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Nach-

rig gegen andre, bisher weniger gelungene, zum Theil noch so gut wie gar nicht vorhandene Formen.

Mit einem Worte, die italienische Poesie war gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts auf dem rechten Wege; die Prose erwartete nur einen männlich fortschreitenden Führer; und es war für die Cultur des Geistes in Italien überhaupt so viel gethan, daß die gute Zeit (il buon secolo) oder die Zeit des classischen Geschmacks auch für die Redekunst anfangen konnte.

Geschichte
der
Poesie und Beredsamkeit
seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Von
Friedrich Bouterwek.

Zweiter Band.

Göttingen,
bey Johann Friedrich Röwer.
1802.

Inhalt

des ersten und zweiten Bandes.

Erster Band.

Erstes Buch. Vom Ende des dreizehnten, bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts.

Die

Zweiter

Zweiter Band.

Zweites Buch. Von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Nach-

Komische

Schäfer-

Preis-

Zweites Buch.

Geschichte
der
italienischen Poesie und Beredsamkeit
von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen
das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Zweites Buch.

Von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Das goldne Zeitalter der italienischen Poesie und Beredsamkeit ist eins der merkwürdigsten in der Weltgeschichte. Damals kam mit dem völligen Untergange des Ritterthums die Umbildung der romantisch-rohen zu einer natürlicheren, freieren, und solideren Denkart größten Theils zu Stande. Der Geist der wilden Abenteuer verlor sich fast ganz und gar; aber nicht der Geist der großen Unternehmungen. Durch Politik nicht weniger, als durch kriegerische Thaten, suchten die Fürsten und die republikanischen Mächte ihren Staaten Consistenz zu geben, während sie zugleich gar nicht gleichgültig gegen Eroberungen wurden. Den Eroberern bahnten kühne Seefahrer neue Wege. Der päbstlichen Glaubensherrschaft entriß sich ein großer

 Theil

Theil des nördlichen Europa. Wohin man blickt, entdeckt man in diesem Zeitalter seltene Begebenheiten und seltene Menschen. Aber an ästhetischer Cultur übertraf damals Italien noch in einem höheren Grade, als vorher, die ganze übrige Welt. In Italien erhob sich mit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts das Kunstgenie, besonders in der Mahlerei und in der Architektur, zu einer Höhe der classischen Vollendung, die für alle Zeitalter musterhaft bleiben, und schwerlich jemals übertroffen werden wird. Nicht so groß war die Zahl der Dichter vom ersten Range, als die der Mahler und Baumeister; und noch weiter blieb hinter der Poesie die cultivirte Prose zurück. Aber die vortrefflichsten Werke der italienischen Redekunst des sechzehnten Jahrhunderts gehören zu den bewundernswürdigsten, deren irgend eine Litteratur sich rühmen kann; und der nicht verwerflichen sind nicht wenig. Von mittelmäßigen oder ein wenig über die Fläche der Mittelmäßigkeit hervorragenden Gedichten war Italien in diesem Jahrhundert so überschwemmt, daß der unbefangene Geschichtschreiber der ästhetischen Litteratur kaum weiß, wo er anfangen, und wo er aufhören soll, wenn er keinen der Dichter, die doch nicht ganz vergessen werden dürfen, übersehen, und auch nicht, nach dem Beispiel der italienischen Litteratoren, die unbedeutendsten Versificatoren registriren und sehr überflüssige Notizen von ihnen mühsam zusammentragen will. Je leichter man hier des Guten zu viel oder zu wenig zu thun Gefahr läuft, und je merkwürdiger in der Geschichte der Menschheit das Zusammentreffen so vieler Ursachen ist, durch welche die Neigung zur Poesie damals in Italien fast zur epidemischen Krankheit wurde, desto nöthiger ist es, den Nachrichten von den Verdiensten

der

der classischen sowohl, als der nicht ganz unbedeutenden Dichter und prosaisch beredten Schriftsteller dieses Zeitalters eine allgemeine Geschichte der ästhetisch-litterarischen Cultur der Italiener von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts voranzuschicken. Nach der allgemeinen Uebersicht der litterarischen Richtungen des italienischen Geistes und Geschmacks in dieser merkwürdigen Zeit wird dann doch noch die Geschichte der prosaischen Beredsamkeit von der Geschichte der Poesie getrennt werden müssen, obgleich die italienische Prose ihre Cultur auch im sechzehnten Jahrhundert großen Theils berühmten Dichtern verdankt. Die Geschichte der Poetik und Rhetorik desselben Zeitalters, so viel davon zur italienischen Litteratur gehört, mag dann dieses zweite Buch beschließen.

Erstes Capitel.

Allgemeine Geschichte der poetischen und rhetorischen Cultur der Italiener von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Italien wurde im sechzehnten Jahrhundert das Land des Kunstgenies und des guten Geschmacks vorzüglich durch die glückliche Thätigkeit der seltensten Talente. Aber alle Umstände vereinigten sich auch, diese Talente zu wecken und zu beleben. Der ästhe-

tische Gemeingeist, der damals in Italien herrschte, mußte so mächtig wirken, wie er wirkte, weil erstens das Kraftgefühl der italienischen Nation, die zu jener Zeit die munterste und cultivirteste in der Welt war, durch den politischen und kirchlichen Zustand Italiens fast ganz auf ästhetische Thätigkeit beschränkt ward, und weil zweitens die Liebe zum Schönen unter den italienischen Fürsten und Herren zur Modetugend wurde.

I. Der allgemeine Zustand Italiens im sechzehnten Jahrhundert erlaubte den Italienern kein verständiges Streben nach politischer Größe, und reizte noch weniger zur Empörung gegen die geistliche Herrschaft des Pabstes.

Schon in den vorigen Jahrhunderten hatten die unaufhörlichen Revolutionen in den italienischen Republiken und die Streitigkeiten, in welche diese Republiken bald unter einander, bald mit dem Pabst und den italienischen Fürsten verwickelt waren, auswärtige Mächte gereizt, sich eroberungssüchtig in die Angelegenheiten der Italiener zu mischen. Aber keine von jenen Mächten war in sich selbst consistent genug, um sich in Italien zu behaupten. In Neapel und Sicilien herrschten zwar Könige von normännischem Stamm; aber diese waren schon zu Italienern geworden; und das ganze übrige Italien hatte einheimische Fürsten und Regenten. Was diese, wenn gleich mit französischer oder östreichischer Hülfe, unter einander zu verhandeln hatten, war immer noch in einem gewissen Sinne Nationalsache der Italiener. Aber seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts waren die italienischen Fürsten und Republiken gewöhnlich nur Alliirte

ltirte der Spanier und Oestreicher, oder der Franzosen, die in Italien unmittelbar für den Vortheil ihrer eignen Monarchen fochten. Schon in dem Kriege gegen Venedig, das dem Kaiser Maximilian I. so furchtbar schien, daß er durch die Ligue zu Cambray im Jahr 1508 die Könige von Frankreich und Arragonien, und noch dazu den Pabst und mehrere italienische Fürsten zu Hülfe rufen zu müssen glaubte, war der Triumph einer der auswärtigen unter den verbündeten Mächten das deutlich genug gesteckte Ziel. Venedig entging dem Verderben durch seine Energie, seine Politik und ein seltenes Glück. Aber der Werth einer Eroberung in Italien war nun entschieden in den Augen des unternehmenden Königs Franz I. von Frankreich. Kaiser Carl V., durch den die spanische und die östreichische Monarchie zu einer ungeheuern Macht vereinigt wurden, vertheidigte das Herzogthum Mailand, auf das der König Franz Ansprüche machte, zum Schein für die Familie Sforza, im Grunde aber nur gegen Frankreich. Der blutige Krieg, den beide Monarchen in den lombardischen Ebenen führten, ließ die Italiener ihre politische Ohnmacht zum ersten Male tief empfinden. Sie mußten zusehen, wie Kaiser Carl Mailand nach dem Tode seines letzten Herzogs für sich behielt. Sie mußten die Demüthigung erleben, daß selbst das heilige Rom von östreichischen und spanischen Soldaten, die den Souverain des Kirchenstaats als den Feind ihres Kaisers bekriegten, während sie ihn als den Statthalter Christi nach wie vor verehrten, mit Sturm eingenommen und geplündert wurde. Auch Neapel wurde abwechselnd von Franzosen und Spaniern bestürmt. Nach solchen Katastrophen mußte den italienischen Patrioten, die an der Ehre einer selbstständigen und re-

spectablen Macht in ihrem Vaterlande Theil zu nehmen wünschten, die letzte Hoffnung sinken. Der subalterne Patriotismus, der jedem Bürger und Unterthan eines Ländchens für dieses Ländchen übrig blieb, konnte liberalen Gemüthern nicht genügen. Indessen war die Nation in einem enthusiastischen Schwunge. Was also noch von Nationalgefühl in Italien war, mußte absterben, oder es mußte eine andre Richtung nehmen. An freier Cultur des Geistes übertraf Italien schon im funfzehnten Jahrhundert alle übrigen Länder. Die Superiorität des italienischen Kunstgenies wurde selbst von den französischen und spanisch-deutschen Eroberern anerkannt und geehrt. Dahin also strebte nun gewaltig der Nationalgeist der Italiener, durch freie Thätigkeit und schwelgerischen Genuß in den Freuden der Kunst und Wissenschaft sich schadlos für die Opfer zu halten, die ihr Ehrgefühl in allen Staatsverhältnissen den ausländischen Herrschern bringen mußte. Die Männer, deren Genie für Kunst und Wissenschaft entschieden war, würden freilich auch ohne diese Ermunterung den Weg gegangen seyn, auf den die Natur sie führte; aber sie würden dann auf diesem Wege nicht so ihre Zeitgenossen mit sich fortgerissen haben, wie es ihnen in ihrem Vaterlande gelang. Vom ästhetischen Mitgefühl der ganzen Nation gleichsam getragen, wurden sie der Stolz ihres Vaterlandes, nicht bloß einer Schule von Kennern und Dilettanten.

Aber dieser ästhetische Gemeingeist der Italiener würde sich dennoch schwerlich mit seiner ganzen Kraft entwickelt haben, wenn die kirchliche Reformation, die dem päbstlichen Reiche damals mehrere der einträglichsten Provinzen entriß, auch in Italien Glück gemacht

gemacht hätte. Dann würde man auch dort, erhitzt von theologischem Sectengeist, über die Freuden des Geistes als über eine sehr entbehrliche Nebensache hinausgesehen haben. Aber dahin konnte es in Italien nicht kommen. Das Interesse der Italiener war zu fest an das ihres geistlichen Monarchen geknüpft. Die Schätze, die diesem Monarchen aus dem größten Theile von Europa zuströmten, verbreiteten, wenn auch keinen dauerhaften, doch einen sehr erfreulichen Wohlstand durch den Kirchenstaat; und die übrigen italienischen Staaten zogen mehr oder weniger Vortheil von den Summen, die durch die vielen Fremden, deren Besuche dem heiligen Vater oder heiligen Oertern galten, in Umlauf gesetzt wurden. Ueberdieß mußte sich ganz Italien im Glanze des römischen Hofes gefallen. Bald aus diesem, bald aus jenem italienischen Staate erhob sich ein glücklicher Priester auf dem päbstlichen Thron; aber nie ein Ausländer. Auch empfahl sich der Katholicismus mit seinen Reizen für die Phantasie weit mehr zu einer Religion für Italiener, als der Protestantismus mit seiner kritischen Kälte. Italien blieb also dem Pabste treu; und eben diese Treue erhielt und beförderte den Flor der schönen Künste. Die Mahler und Architecten arbeiteten fröhlich, wie im alten Griechenland, für eine Religion, die mit Geschmack zu glänzen nicht unter ihrer Würde hielt, und deren Vorsteher das Künstlerverdienst ehrten und belohnten. Die Dichter konnten dieser Religion nicht so unmittelbar nützen. Sie hatten zu viel Geschmack, um durch christliche Poesie die Kirche verherrlichen zu wollen. Geistliche Gedichte waren auf's höchste eine überflüssige Zugabe zu den Werken der besseren Dichter. Aber die Kirche war dafür auch gegen alle weltlichen Freiheiten, die sich die Dichter in ih-

 ren

een Versen nehmen mochten, so nachsichtig, daß Pabst Leo X. selbst eine muthwillige Gesellschaft von Versificatoren und Schauspielern aus Siena an seinen Hof berief und sich weltlich bis zum öffentlichen Aergerniß mit ihnen ergetzte. Die katholische Kirche war damals, wenn man nur ihre Dogmen ruhen ließ und ihre Gebräuche mitmachte, toleranter, und, verglichen mit der protestantischen, die sich durch strenge Kirchenzucht auszeichnen wollte, nur gar zu milde. Gesegnet mit dem heiligen Kreuze, dachte man in Italien auf nichts so angelegentlich, als auf heiteren, besonders auf geistreichen und in Witz und Laune, wie in sinnlicher Fröhlichkeit ausschweifenden Lebensgenuß. Bei dieser Stimmung des Publicums fand vor allen übrigen Künsten die Poesie, als die gefälligste Begleiterin aller Freuden, die meisten Liebhaber und Gönner.

II. Nie haben aber auch die Fürsten und Herren eines Landes für schöne Kunst und Litteratur mehr gethan, als die italienischen Großen im sechzehnten Jahrhundert.

Unter den Päbsten zeichnete sich besonders Leo X. als Freund und Beförderer der italienischen Nationalpoesie aus. Er war ein Sohn des Lorenz von Medici. Aus dem väterlichen Hause brachte er die Liebe zu den Künsten, die seinen Namen verewigt haben, auf den geistlichen Thron. Das Genie seines Vaters hatte er nicht geerbt; aber sein Unternehmungsgeist und sein Ehrgeiz, vereinigt mit seiner Macht, rissen ihn hin, als seine Schatzkammer leer wurde, seinem Kunstgeschmacke selbst die Ruhe der Kirche aufzuopfern. Die Religionstrennung, zu der er durch seinen einträglichen Ablaßhandel die nächste Veranlassung

sung gegeben hatte, störte indessen den Flor der Künste und der Litteratur, deren berühmtester Gönner er war, auf keine Art. Seine vaticanische Basilica und seine St. Peterskirche begeisterten die Architekten, wie die Gemählde, die ihm Raphael, Michel Angelo und Tizian geliefert hatten, die Mahler seiner Zeit. Von Dichtern und Reimern war er während seiner ganzen Regierung wie belagert; und nie ließ sich auch ein Pabst so zur fröhlichen Unterhaltung selbst mit Lustigmachern herab, wenn sie nur Verse machen konnten. An der Tafel dieses Nachfolgers des heil. Petrus strömten zu den köstlichsten Weinen und den ausgesuchtesten Speisen lustige Verse, die von ihren Verfassern recitirt wurden. Der komischen Poesie war Pabst Leo X. vorzüglich geneigt. Deßwegen lud er auch die komische Gesellschaft von Siena, die sich selbst nach damaliger Sitte mit einem spaßhaften Namen die Congregation der Ungeschlachten (*Congrega de' Rozzi*) nannte, an seinen Hof. Von diesen Ungeschlachten wurden damals die neuesten und besten Lustspiele im Vatican vor dem Pabste aufgeführt; und unter diesen Lustspielen hatte das berühmteste, die Calandra, einen Geistlichen, der in der Folge Cardinal wurde, zum Verfasser.

Die Päbste nach Leo X. opferten zwar nicht das Interesse und die Würde der Kirche ihrem Kunstgeschmacke auf; aber mehrere von ihnen waren nicht unthätige Gönner der Künste. Clemens VII. ehrte und belohnte Dichter und Gelehrte. Sanazzar und Berni standen bey ihm in Ansehen. Nur seine Streitigkeiten mit dem Kaiser Carl V. setzten ihn außer Stand, die Musen länger zu begünstigen. Als Rom im Jahr 1527 von den kaiserlichen Truppen geplündert und der Pabst in der Engelsburg belagert

war-

wurde, sprengte dieses unglückliche Ereigniß die Künstler und die Gelehrten, die von der Partei des Pabstes waren, auf einige Zeit aus einander. Aber damals war schon wieder ein Mediceer da, der sich in Rom der verscheuchten Musen annahm. Der Cardinal Hippolyt von Medici, natürlicher Sohn Julians, eines der drei Söhne des Lorenz, nahm an seinem Privat-Hofe über drei hundert Individuen auf, die sich der Poesie oder der Gelehrsamkeit gewidmet hatten. Er selbst machte seinen Vers. Unter andern übersetzte er in reimlosen Jamben das zweite Buch der Aeneide. Nach seinem und Clemens VII. Tode versammelten sich die Gelehrten in Rom um den Pabst Paul III; und unter den vorzüglichen Köpfen, die dieser, besonders der Philosophie und den höheren Wissenschaften gewogene Pabst zur Cardinalswürde erhob, hatte sich Pietro Bembo auch als Dichter und prosaisch beredter Schriftsteller in seiner Muttersprache ausgezeichnet. Und so fuhren durch das ganze sechzehnte Jahrhundert, wenn gleich nicht alle Päbste, doch die meisten, und neben ihnen mehrere Cardinäle fort, mit der Litteratur überhaupt auch die Nationalpoesie zu ehren und zu befördern.

Mit den geistlichen Großen wetteiferten als Musenfreunde die weltlichen. Der fürstlichen Häuser in Italien waren damals weit mehr, als jetzt; und an allen Höfen gehörte die Achtung der Poesie zum guten Ton. Welches fürstliche Haus damals für die Wissenschaften und Künste überhaupt das Meiste gethan hat, scheint den italienischen Litteratoren deßwegen schwer zu entscheiden, weil einige dem Hause der Mediceer in Florenz, andre den Herzogen von Ferrara den Preis zuzuerkennen geneigt sind.

Aber

Aber wenn in Florenz, seitdem das Haus der Medi- ceer zur großherzoglichen Würde erhoben war, für die Wissenschaften und Künste überhaupt mehr gethan wurde, als in Ferrara, so wurde doch Ferrara das Athen der italienischen Poesie. Dort vollendeten Ariost und Tasso unter besonderer Begünstigung der Fürsten ihre epischen Meisterwerke. Dort erhob sich das ita- lienische Drama zu der höchsten Stufe, die es je er- reicht hat und von der es nachher sogleich wieder zu- rücksank, als ob seine Veredelung auf Ferrara einge- schränkt gewesen wäre. Alfons I., Herzog von Fer- rara aus dem Hause Este, ließ sich während seiner dreis- sigjährigen Regierung durch die Kriege und politischen Unruhen, in die er fast unablässig verwickelt war, nicht abhalten, große Summen aufzuwenden, um nach Ariosts Ideen das prächtigste Schauspielhaus der damaligen Zeit zu erbauen. Er selbst nahm sich Ariosts an, als dieser Dichter die Gunst seines bisheri- gen Gönners, des Cardinals Hippolyt von Este, eines Bruders des Herzogs, verloren hatte. Unter Herkules II., dem Sohne und Nachfolger des Her- zogs Alfons I., erhielt sich das Theater zu Ferrara in seinem Flor, und alle Musenkünste wurden von ihm begünstigt. Er machte Verse, indessen seine Gemahlin Renate, Tochter des Königs von Frank- reich Ludwigs XII. lateinische und griechische Autoren las und ihre Töchter Lucretia und Anna zu den- selben Studien anhielt. In seine Fußtapfen trat wie- der sein Sohn Alfons II. Ihm widmete Torquato Tasso zum Dank für die ausgezeichnete Aufnahme, die er am Hofe zu Ferrara gefunden hatte, das be- freiete Jerusalem. Ohne dringende Ursachen würde sich auch dieser liberale Fürst nicht ent- schlossen haben, den Dichter, den er ehrte, wegen ei-

ner

ner Uebereilung, von der unten weiter die Rede seyn wird, eine Zeitlang als einen Arrestanten zu behandeln.

Nächst der fürstlichen Familie von Este zu Ferrara zeichnete sich unter den italienischen Großen, die als Gönner und Dilettanten der Poesie berühmt waren, keine mehr aus, als die Familie Gonzaga. Francesco Gonzaga, der vom Jahr 1484 bis 1519 als Marggraf von Mantua regierte, wurde zugleich zu den Helden und zu den Dichtern seiner Nation gezählt. Friedrich, der erste Fürst aus dieser Familie, der den Titel eines Herzogs von Mantua annahm, wetteiferte mit den Herzogen von Ferrara in fürstlicher Begünstigung des Theaters. Der Herzog Vincenz von Mantua war einer der wärmsten Bewunderer und einer der thätigsten Freunde des Torquato Tasso. Eine andre Linie der Familie Gonzaga herrschte in Sabionetta, und noch eine andere in Guastalla; und auch unter den Fürsten dieser beiden Linien waren mehrere zu ihrer Zeit als Dichter berühmt. Vespasian Gonzaga, Herzog von Sabionetta, wollte nicht unter den Großen zurückbleiben, die ansehnliche Schauspielhäuser erbauen ließen. Ferrante II., Herzog von Guastalla, wollte als Verfasser eines dramatischen Schäfergedichts mit Torquato Tasso selbst wetteifern. Curzio Gonzaga, auch ein Zeitgenoß des Torquato Tasso, schrieb ein Heldengedicht, ein Lustspiel und viele andre Verse. Auch Luigi Gonzaga, wegen seiner Bravour der Rodomont genannt, machte artige Stanzen.

Bei einer solchen Denkart der Fürsten mußte der italienische Adel, der schon seit dem vorigen Jahrhundert durch litterarische Cultur sich auszuzeichnen suchte, in

in seiner Liebe zu den Wissenschaften und zu der Poesie noch enthusiastischer werden. Die berühmtesten und die meisten italienischen Dichter des sechzehnten Jahrhunderts waren aus adlichen Familien; und wer in großen Häusern nicht selbst Verse machte, ehrte doch die Dichter und war stolz darauf, von ihnen geehrt zu werden. Auch die Damen vom ersten Range machten, wenn sie konnten, wenigstens Canzonen und Sonette. Besonders glänzt unter diesen Damen die edle Vittoria Colonna, die durch zärtliche Anhänglichkeit an ihren als Helden und als Freund der Wissenschaften merkwürdigen Gatten, den Marquis Davalos von Pescara, eben so berühmt wurde, als durch ihre Gedichte, deren unten weiter gedacht werden wird.

III. Die durch alle Stände verbreitete Liebe zur Poesie veranlaßte denn auch die Entstehung der vielen litterarischen Gesellschaften oder Akademien, in denen die Cultur der Nationalpoesie eine Hauptbeschäftigung war, und die weder in einem andern Lande, noch in einem andern Zeitalter in solcher Menge ihres gleichen gefunden haben.

Die älteste dieser Akademien war vermuthlich die von dem Litterator Pomponio Leto zu Rom gestiftete. Schon gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts war sie im Flor. Ihre glänzendste Periode war die Zeit der Regierung des Pabstes Leo X. Damals gehörten fast alle vorzüglichen Köpfe unter den Schriftstellern, die sich in Rom aufhielten, zu dieser Akademie. Bald in dem Hause eines ihrer angesehenen Gönner, bald in einem Garten oder Lustwäldchen kamen sie zusammen, lasen einander Verse und Abhandlungen vor, disputirten darüber, und feyerten

den

den Rest der Zeit an gut besetzten Tafeln, wo auch der Wein nicht gespart wurde. Nach der Plünderung Roms im Jahr 1527 scheinen sich die Mitglieder dieser Gesellschaft nicht wieder zusammengefunden zu haben. Aehnliche Akademien aber entstanden bald darauf mehrere in Rom und auch in den übrigen italienischen Hauptstädten.

Die specielle Geschichte dieser Akademien hat den Fleiß italienischer und deutscher Litteratoren mehr als hinlänglich beschäftigt [a]). Einige Notizen von den vielen, die sich darüber ohne Mühe zusammentragen lassen, mögen hier genug seyn, um zu zeigen, was für eine Art von litterarisch-ästhetischem Gemeingeist und Parteigeist damals in Italien herrschte.

Schon in der römischen Mutter-Akademie, die bis zur Plünderung Roms bestand, beliebten die Mitglieder mit den Statuten und der ganzen Einrichtung der Gesellschaft zu tändeln. Wenigstens zum Scherz ahmten sie zuweilen die Formen der altrömischen Republik nach, hielten Comitien, wählten einen Dictator, und was des Spiels mehr war. Diese Art von Tändelei wurde in den folgenden Akademien bald weiter und zuletzt, vermischt mit Pedantismen, bis zu einer solchen Abgeschmacktheit getrieben, daß man kaum begreift, wie der Witz der Italie-

a) Sehr gut ist ihre Geschichte erzählt von Tiraboschi, Storia della lett. Ital. Tom. VII. part. I. p. 112 etc. Da findet auch Jeder, wem es um umständlichere Notizen zu thun ist, hinreichende Nachweisung. — Wer damit noch nicht zufrieden ist, findet bei Quadrio, Storia e rag. d'ogni poësia, durch das ganze Werk, Unterhaltung vollauf.

liener im Jahrhundert Ariosts und Tasso's sich so kindisch verirren konnte. Die litterarische Gesellschaft, die der Sonettensänger Claudio Tolommei unter dem Patronat des Cardinals Hippolyt von Medici stiftete, nannte sich mit einem Prachtnahmen die Akademie der Tugend. Die Mitglieder betitelten einander gewöhnlich Väter, oder auch wohl tugendhafte Väter. Ihr Präsident hieß ihr König; und eines ihrer nicht unbedeutenden Mitglieder, Annibal Caro, fand den Scherz nicht unter der Würde eines tugendhaften Vaters aus dieser Gesellschaft, zur Gratulation eines ihrer Könige, aus dessen Gesicht eine ungewöhnlich große Nase hervorsprang, eine Lobrede von den Nasen zu schreiben [b]). Bald nachher gehörte es zum guten Ton aller italienischen Akademien, sich selbst einen phantastischen oder läppischen Spitznahmen zu geben und in der Abgeschmacktheit dieser Titel mit einander zu wetteifern. In Bologna entstand eine Akademie der Hitzigen (ardenti); in Ravenna eine Akademie der Ungestalten (informi), eine der Schattenreichen (ombrosi), und eine der Wilden (selvaggi). In Cesena versammelten sich auf einen ähnlichen Fuß die Verbesserten (riformati), in Faenza die Verirrten (smarriti), in Foligno die Neugestärkten (rin-

b) *Diceria de' Nasi* ist der italienische Titel. Fast scheint das Maaß der Nasen bei der Wahl eines Königs dieser Tugendhaften öfter den Ausschlag gegeben zu haben. Denn unter den verrufenen Schriften Peters des Aretiners befindet sich eine ähnliche Diceria de' Nasi al Sesto *Rè della Virtù*, detto Nasone. Vielleicht sind aber auch beide Reden an einen und denselben Ehrenmann gerichtet.

(rinvigoriti), in Perugia die Geschüttelten (scossi), die Eintönigen (Unisoni) und die Unsinnigen (insensati); in Spoleto die Stumpfen (ottusi), in Urbino die Betäubten (assorditi); und so hatte am Ende fast jedes Winkelstädtchen Italiens in seinen Mauern eine solche Verbrüderung, oder gar mehrere, die den übrigen in der Ehre eines geist- und sinnlosen Aushängeschildes nichts nachgaben.

Am meisten haben sich unter allen diesen Akademien in Andenken erhalten die der Ungeschlachten (Rozzi) und die Akademie von der Kleie (della crusca). Wie jene, die zu Siena ihren Sitz hatte, unter der besondern Begünstigung des Pabstes Leo X. in Rom das komische Theater in Aufnahme brachte, ist schon oben erzählt. Die Akademie von der Kleie bildete sich zu Florenz im Jahr 1582, nachdem schon manche andere Akademie dort entstanden und wieder eingegangen war. Das meiste Verdienst um ihre Einrichtung erwarb sich der Ritter Lionardo Salviati. Sie ist in der Geschichte der Philologie unvergeßlich geworden durch ihr großes Wörterbuch, das aber erst im folgenden Jahrhundert (1612) erschien. Im sechzehnten Jahrhundert gehörten die Litteratoren von dieser Akademie zu den eifrigsten unter den Recensenten, die dem empfindlichen Torquato Tasso durch ihren Tadel seine Tage verbitterten.

Wollen wir Alles, was die kaum übersehbare Menge von litterarischen Gesellschaften des sechzehnten Jahrhunderts in Italien zur Bildung des Geschmacks in der Poesie und Beredsamkeit beigetragen haben, in einem Urtheile zusammen fassen, so ist nicht zu leugnen, daß sie zur Erhaltung des litterarischen Enthusias-

siasmus und zur Verbreitung der poetischen Lectüre unter allen Ständen nicht wenig mitwirkten; aber gestehen muß man dann auch, daß nur wenige Individuen unter den unzähligen Mitgliedern dieser Akademien gesunden Geschmack genug hatten, um den übrigen zu Führern zu dienen; und diese wenigen mußten sich, statt das Publicum zu bilden, als Akademiker nach ihrem Publicum bequemen, weil fast Jedermann in Italien, der zum lesenden Publicum gehörte, auch Mitglied einer Akademie war. Die Menge dieser litterarischen Institute hatte das Gute, daß keine solche Verbrüderung herrisch den Ton angeben und den Geschmack despotisiren konnte. Aber eben diese Menge von Akademien verhinderte das gesellschaftliche Zusammenwirken mehrerer vorzüglichen Köpfe auf einen Punkt. Eben dadurch, daß der Akademien so viele wurden und daß fast Jedermann, wer Geschmack haben wollte, sich in eine solche Gesellschaft aufnehmen ließ, hörte der Unterschied zwischen ihnen und dem Publicum so gut wie ganz auf. Es gab im Grunde kein Publicum, außer den Mitgliedern der Akademien. Und auch dieß hätte überwiegende Vortheile zur Bildung eines freien und doch sichern Geschmacks in Italien haben können, wenn man damals, als die Akademien entstanden, schon eine classische Litteratur gehabt hätte. Aber außer Dante, Petrarch und Boccaz gab es, als das Akademienwesen anfing, noch immer keinen italienischen Dichter, dem ganz Italien unbedingt huldigte. Angelo Poliziano und Lorenz von Medici hatten bei weitem kein so großes Publicum, als die Sonettenklimperer Serafin, Tebaldeo und ihre Collegen. Die Epopöen Bojardo's und Pulci's wurden von einer Partei als Meisterwerke angestaunt, während die Ge-

genpartei zu arm an kritischen Gründen war, um ihren Tadel rechtmäßig zu vertheidigen. Mit einem Worte, der Geschmack des großen Publikums war, als die Akademien entstanden, noch zu unreif, und die Kritik selbst unter den besseren Akademikern noch zu weit zurück, als daß sie zur Veredelung des Nationalgeschmacks, oder wohl gar zur Bildung des Genies selbst, etwas Sonderliches hätten beitragen können. Statt der Vernunft leitete sie der Uebermuth. Die gelehrten Gesellschaften sollten zugleich lustige Brüderschaften seyn. Der komische Witz der damaligen Zeit war aber besonders noch ungebildet. So entstanden und behaupteten sich die läppischen und possenhaften Namen und Formen dieser Akademien; und kein Ariost und kein Tasso durften dagegen etwas erinnern. Durch das Studium der alten und der wenigen unter den neueren Dichtern, die schon ein classisches Ansehen hatten, und noch mehr durch sich selbst, nicht durch den Einfluß des Geschmacks oder der Grundsätze einer Akademie gebildet, fanden die Dichter, die das sechzehnte Jahrhundert zur guten Zeit der italienischen Redekunst machten, die rechten Wege; und diesen Dichtern trat mancher kleinstädtische Akademiker, der den Kunstrichter spielte, um so kecker in den Weg, weil er sich auf seine kritische Brüderschaft stützte. Wären die Akademien im folgenden Jahrhundert entstanden, als die Kritiker, wenn von classischen Werken die Rede war, nicht mehr fast allein ihre Zeitgenossen und also nicht mehr fast alle parteiisch richteten, so würden sie weit mehr genützt haben. Aber der Geist, der ihnen von ihrer Entstehung an eigen war, erlosch auch im folgenden Jahrhundert nicht eher, als bis sie selbst eine nach der andern eingingen.

Zwei-

Zweites Capitel.

Geschichte der Poesie.

Noch immer hatte Italien keinen neueren Dichter, der an Fülle des Genies mit Dante, und an Zartheit und Adel des Geschmacks mit Petrarch zu vergleichen gewesen wäre. Aber schon in den letzten Jahren des funfzehnten Jahrhunderts erschienen die ersten Versuche Ariost's, des Dichters, der noch jetzt bei den Italienern vorzugsweise der göttliche heißt. Er heißt so, nicht nur weil sein reiner Geschmack so selten wie sein Genie, sondern weil er überdieß noch ganz und gar ein Dichter nach italienischer Sinnesart war. Mit ihm muß die Geschichte der guten Zeit der italienischen Redekunst anfangen.

Ariost.

Ariost's Leben ist nicht romantisch, wie das Leben des Dante und Petrarch. Die Zeit, wo der Dichter, ohne verkannt zu werden, nicht von dem Menschen, und dieser nicht von jenem geschieden werden konnte, diese Zeit des Standes der Unschuld der Poesie, nahte sich in Italien schon ihrem Ende. Die Dichter lernten sich mehr als Künstler fühlen. Die Brüder Pulci und Graf Bojardo hatten schon ihre Phantasienwelt von der Welt, in der sie lebten, ganz getrennt. Und

gerade damals, als die Werke dieser Epopöendichter durch ihre Neuheit die Aufmerksamkeit des Publicums vorzüglich reizten, empfand Ariost zuerst seine Bestimmug c).

Lodovico Ariosto wurde geboren im Jahr 1474 zu Reggio in der Lombardei. Sein Vater war damals Commendant dieser Stadt, die im Gebiete des Herzogs von Ferrara lag. Seine Familie gehörte zu dem Adel des Landes. Der junge Ariost erhielt die Erziehung eines Mannes von Stande. Schon als Knabe zeichnete er sich durch sein Talent und durch literarische Kenntnisse aus. Eine lateinische Rede, die er bei der Eröffnung der Lehrstunden hielt, machte zuerst aufmerksam auf ihn. Bald darauf dramatisirte er die Geschichte des Pyramus und der Thisbe in italienischen Versen. Aber sein Vater wollte einen tüchtigen Juristen in ihm heranwachsen sehen. Lange überwand der junge Mann den Widerwillen, den er gegen die juristischen Studien fühlte, bis sein Vater selbst verständig genug war, ihn seinem eignen Geschmacke zu überlassen d). Er ging nun nach Rom und beschäftig-

c) Einen brauchbaren Auszug aus den vielen Lebensbeschreibungen Ariosts enthält die *Vita di Lodovico Ariosto, e dichiarazioni al Furioso* von Gaetano Barbieri, gedruckt zu Ferrara 1773. Wer damit den Artikel Lodovico Ariosto bei Mazzuchelli verbindet, kann, wenn es ihm nicht um Particularien besonders zu thun ist, die übrigen Biographen Ariost's entbehren. Ariost selbst erzählt die Geschichte seiner ersten litterarischen Bildung in der sechsten seiner Satyren.

d) Daß er in der Folge aber seine juristischen Studien Possen (ciancie) nannte, werden ihm die Juristen schwerlich verzeihen.

Mio

tigte sich fast ganz mit der alten Litteratur, vorzüglich mit den alten Dichtern. Durch einige lateinische Gedichte machte er sich zuerst bekannter. Wir wissen nicht, was es war, was Ariost's Genie ermunterte, seinen ersten Ausflug in die Dichterwelt mit einem regelmäßigen Lustspiele zu wagen, dergleichen damals in einer neueren Sprache noch etwas ganz Neues war. Man streitet, ob seine Cassaria, oder die Calandra des Bernardo Dovizio, der nachher der Cardinal Bibiena hieß, das erste italienische Drama ist, das den Namen eines ordentlichen Lustspiels verdient e). Vielleicht kamen Ariost und Dovizio ungefähr zu gleicher Zeit auf denselben Gedanken, die komische Possenreisserei, die die Stelle des Lustspiels in Italien vertrat, durch ein regelmäßiges Stück nach den Mustern des Plautus und Terenz zu verdrängen, ohne gleichwohl den Dialog zu versificiren, weil zur komischen Popularität die Sprache in Prosa zu gehören schien. In Prosa also schrieb Ariost seine Cassaria und bald darauf sein zweites Lustspiel, Die Verwechselungen (I suppositi), das erste dieser beiden Stücke nach aller historischen Gewißheit noch vor

Mio padre mi caccio con spiedi e lancie,
Non che con sproni, a volger testi e chiose;
E m' occupò cinque anni *in quelle ciancie;*

sagt er in seiner sechsten Satyre.

e) Noch immer findet man gewöhnlich die Calandra als das erste regelmäßige Lustspiel in italienischer Prosa aufgeführt. So kategorisch, wie Blankenburg in seinen litterarischen Zusätzen zu Sulzer's Wörterbuche unter dem Artikel Comödie die Cassaria für älter erklären, heißt auch, dreist aburtheilen. Aber wahrscheinlich ist die Cassaria älter als die Calandra. Man vergl. Tiraboschi l. c. T. VII. part. III. p. 142.

vor dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts [f]). Im Jahr 1500 verlor er seinen Vater. Jetzt mußte er in seinem sechs und zwanzigsten Jahre seine Neigung zur Poesie mit einträglicheren Geschäften ausgleichen lernen. Ein schwärmerischer Kopf war er nie gewesen, ob er gleich, wie damals jeder italienische Dichter, auch Sonette und Canzonen machte, in denen es ihm mit den Freuden und Leiden der Liebe voller Ernst gewesen zu seyn scheinen mußte.

Mehr durch seine Kenntnisse und durch die Gewandtheit seines Geistes, als durch sein Dichtergenie, empfahl sich Ariost dem Cardinal Hippolyt von Este, dem Bruder des Herzogs Alfons I. von Ferrara. Er trat als Geschäftsmann in die Dienste dieses gelehrten, wenn nicht eben der Poesie vorzüglich gewogenen Prälaten. Von nun an hatte er Arbeit genug, die ihm wenig Freude machte. Bald wurde er in Negotiationen an den päbstlichen Hof geschickt, bald mußte er gar einen Feldzug mitmachen. Seine Lustspiele sah er zwar ungefähr um dieselbe Zeit in Ferrara mit allem Pomp aufgeführt und mit allen Zeichen des Beifalls beehrt. Aber sein dichterischer Geist strebte höher. Die romantische Epopöe des Grafen Bojardo hatte ihn zu der Idee einer ähnlichen, aber musterhafteren Dichtung begeistert. Jede Stunde, die er seinem Geschäftsleben abgewinnen konnte, benutzte er als Dichter, um endlich das bewunderte Werk zu Stande zu bringen, das seinen Namen verewigt hat. In der Wahl des Stoffs zu einer romantischen Epopöe

f) In der (Anmerk. c)) genannten Vita del Ariosto wird bewiesen, daß Ariost die Cassaria schrieb, als sein Vater noch lebte.

pbe scheint er nicht lange unschlüssig gewesen zu seyn. Die fabelhaften Thaten des grossen Roland waren ein Modethema der erzählenden Poesie geworden. Sie liessen der Phantasie so weiten Spielraum, als man verlangte, und knüpften doch dem Scheine nach die Fabel an die wahre Geschichte. Sie liessen sich deßwegen auch benutzen, um der Familie von Este ein Compliment zu machen, wenn man die ersten Ahnen dieses fürstlichen Hauses von berühmten Helden aus dem Zeitalter ableitete, wo keine Urkunden und keine Geschichtsbücher das Gegentheil bewiesen. Roland wurde also der Ritter, den Ariost, wie vor ihm Bojardo und Pulci, zum Helden seines Gedichts oder wenigstens zu dem wählte, der dem Gedichte einen Namen geben mußte. Das Labyrinth, in das der erfinderische Bojardo seine Abenteurer geführt hatte, schien ein so trefflicher Tummelplatz für sie zu seyn, daß sich kein besserer erfinden ließ. Statt eine neue Erzählung von vorn anzufangen, trug daher Ariost kein Bedenken, die Erfindungen Bojardo's als historische Facta vorauszusetzen, und in der Erzählung der romantischen Begebenheiten Roland's und seiner Zeitgenossen da fortzufahren, wo Bojardo aufhörte.

Der Cardinal Bembo, der sich selbst Verdienste um die italienische Litteratur erwarb, deren unten weiter gedacht werden wird, soll dem Ariost den wunderlichen Rath gegeben haben, den rasenden Roland zum Helden eines Gedichts in lateinischer Sprache zu machen. Ariost soll dem Cardinal geantwortet haben, daß er lieber unter den toscanischen Dichtern der erste, als unter den lateinischen kaum der zweite seyn wolle. Auch wenn er diese Antwort nicht gegeben hat, hatte er zu viel gesunden Geschmack, um

eine Ritterepopöe in der Sprache und Manier der Antike nicht schon beim ersten Gedanken als etwas Widersinniges zu verwerfen. Aber von einer andern Seite verließ ihn anfangs sein sonst so sichrer ästhetischer Tact. Statt den achtzeiligen Stanzen treu zu bleiben, die nun schon seit Boccaz für die romantische Erzählung in italienischer Sprache ungefähr dasselbe geworden waren, was für die antike der Hexameter war, wollte er sich wieder von der dreizeiligen Reimkette (terze rime) fesseln lassen, in der Dante seine poetische Reise beschrieben hatte. Der Anfang dieses Versuchs hat sich erhalten [g]). Ariost scheint ihn aber bald aufgegeben zu haben. Er mußte auch bei seiner entschiedenen Neigung zu einer leichten Erzählungsart bald fühlen, daß die dreizeilige Reimkette, so vortrefflich sie sich an eine sententiöse Gedankensprache schließt, den Gang der Erzählung schwerfällig macht. Die achtzeiligen Stanzen konnten freilich zur Schwatzhaftigkeit verführen, aber auch den Reiz der Erzählung sehr erhöhen. Ariost verwarf, was er schon in der Reimkette erzählt hatte; und die Stanzen wurden durch ihn das Anmuthigste, was noch je ein italienischer Vers gewesen war.

Wenn

g) Man findet sie in den älteren und neueren Ausgaben der *Rime* oder vermischten Gedichte Ariosts. Der Orlando furioso in terze rime fängt, trocken genug, so an:

> Canterò l'arme, canterò gli affanni
> D'amor, ch'un cavalier sostenne gravi,
> Peregrinando in terra e in mar molt' anni.
> Voi l'usato favor, occhi soavi,
> Date all' impresa, voi che del mio ingegno,
> Occhi miei belli, avete ambe le chiavi.

Wenn man den Umfang des rasenden Roland mit dem Fleiße vergleicht, den Ariost auf die Politur jeder Zeile gewandt hat, und wenn man sich dann an das Geschäftsleben dieses Mannes erinnert, muß man seine Thätigkeit zugleich mit seinem Genie bewundern. Um seine Epopöe so weit zu vollenden, daß er sie als ein Ganzes von vierzig Gesängen zum Druck abliefern konnte, brauchte er nur etwas über zehn Jahr. Während dieser Zeit las er jeden Gesang seinen Freunden vor und benutzte jeden Wink, etwas zu ändern, oder zu bessern. Kaum aber war auch sein Gedicht im Jahr 1515, also im vierzigsten Lebensjahre des Dichters, zum ersten Male gedruckt, als der Beifall, mit dem es aufgenommen wurde, schon eine zweite Ausgabe nöthig machte h). Noch vier Ausgaben erschienen bis zum Jahr 1532.

Aber gerade um die Zeit, als Ariost den Lohn seiner trefflichen Arbeit auch in dem Beifall seines Gönners, des Cardinals Hippolyt von Este, zu finden hoffte, dem er seinen Roland zugeeignet hatte, riß das Band zwischen ihm und dem Cardinal. Was für Mißverständnisse dazu Veranlassung gaben, wissen wir nicht genau. Daß der Cardinal, der von den leichten Spielen der Phantasie überhaupt kein sonderlicher Liebhaber gewesen zu seyn scheint, den Dichter, in

h) Auch bei Mazzuchelli, der die Ausgaben des Orlando furioso unter dem Artikel Ariosto gesammelt hat, wird eine Ausgabe von 1515 als die erste, und eine von 1516 als die zweite angeführt. Unter den neueren Litteratoren will nur der Verfasser der oben erwähnten Vita del Ariosto beide Ausgaben für eine und dieselbe angesehen wissen, die im Jahr 1515 angefangen und 1516 beendigt seyn soll.

in dem er lieber den Geschäftsmann sah, kalt und spöttelnd gesagt habe, wie er nur auf alle die Possen verfallen sei, mag leicht wahr seyn, wenn es gleich keine historisch beglaubigte Anekdote ist. Aber nicht wahrscheinlich ist es, daß Ariost mit seiner Menschenkenntniß seinem Gönner eine Kälte übel genommen habe, auf die er sich immer gefaßt halten mußte. Er und der Cardinal hatten im Grunde nie für einander gepaßt. Ariost war der Geschäftsreiberei im Dienste des Cardinals längst von Herzen müde, wie seine Satyren beweisen; und eine Kleinigkeit konnte zuletzt beiden wichtig genug scheinen, um dem Mißfallen, das sie an einander fanden, den Ausschlag zu geben. Der Cardinal machte im Jahr 1517, also ein Jahr nach der zweiten Ausgabe des Roland, eine Reise nach Ungarn. Ariost hatte keine Lust, ihn zu begleiten; und beide waren geschieden. Um dieselbe Zeit mußte es sich fügen, daß der Dichter, der an Rechtshändeln nicht mehr Geschmack, als an politischen Verhandlungen fand, wegen des Rests seines väterlichen Vermögens in einen Proceß gerieth. Ohne diesen Umstand hätte er sich schwerlich überreden lassen, nach seiner Trennung von dem Cardinal in den Dienst des regierenden Herzogs von Ferrara, Alfons I., zu treten und noch einmal sein Glück am Hofe zu versuchen. Mehr Ruhe ließ ihm der Herzog, als der Cardinal. Aber der Bedürfnisse des Dichters waren indessen auch mehrere geworden. Ob er gesetzmäßig verheirathet war, wissen wir nicht gewiß; aber er hatte für einige Kinder zu sorgen, und seine Einnahme reichte nicht weit. Genöthigt, sich mit Bitten um Entlassung oder neue Unterstützung an den Herzog zu wenden, erhielt er Zulage zu seiner Besoldung, aber zugleich auch wieder neue Geschäfte, die ihn fast noch verbrießlicher

machten, als alle vorigen. Er wurde als Commissär abgeschickt, um in der Gegend, die die Garfagna heißt, eine Rotte von Banditen und Aufrührern zum Gehorsam zu bringen. Der Ruf, in dem sein Name selbst bei diesen rohen Menschen stand, soll ihm die Beendigung seines Geschäfts, so weit er damit fertig wurde, nicht wenig erleichtert und ihm ein Mal sogar das Leben gerettet haben. Aber widerlich blieben ihm alle diese unpoetischen Aufträge nach wie vor. Um sich eine poetische Schadloshaltung zu verschaffen, machte er seinem Unwillen Luft in seinen Satyren.

Aufträge nach seinem Sinne erhielt der geplagte Ariost endlich wieder, als sein Herzog anfing, sich lebhafter für das Theater zu interessiren. Damals wurde zu Ferrara das prächtige Schauspielhaus erbauet, zu dem Ariost den Plan angegeben hatte. Er selbst übernahm auch die Direction des Baues. Zugleich wandte er sich wieder zu der dramatischen Poesie, durch die er zuerst berühmt geworden war. Seine beiden Lustspiele, die er zwanzig Jahr vorher in Prose geschrieben hatte, arbeitete er um, und brachte sie in Verse. In Versen schrieb er nun auch seine übrigen Lustspiele. Alle seine Stücke wurden mit dem lebhaftesten Beifall auf dem neuen Theater aufgeführt. Die Fürsten und Herren selbst trugen kein Bedenken, als Schauspieler Rollen zu übernehmen. Der Prinz Don Francesco von Este, zweiter Sohn des Herzogs, recitirte ein Mal den Prolog.

So lebte Ariost die letzten Jahre seines Lebens in Ruhe und Ehre, und immer geschäftig für die Poesie. Da seine eignen Lustspiele für die Bedürfnisse des Theaters zu Ferrara nicht hinreichten, übersetzte er mehrere Stücke

Stücke des Plautus und Terenz. Zu den sechs und vierzig Gesängen seines Roland fügte er noch fünf neue hinzu, die aber erst nach seinem Tode gedruckt wurden und jetzt als ein Anhang zu dem früher geschlossenen Ganzen bekannt sind. Aus Laune, oder zur Uebung, übersetzte er einige Ritterromane aus dem Spanischen und Französischen in's Italienische. Den größten Fleiß wandte er noch auf die neue Ausgabe seines Roland, der im Jahr 1532, an mehreren Stellen umgearbeitet, überhaupt in der Gestalt erschien, wie er sich bei der Nachwelt erhalten hat.

Im ganzen Laufe seines Lebens zeigte sich Ariost als einen Mann von kühlem Verstande, und nie als einen Schwärmer. Seine Phantasie und sein Charakter schienen in gar keiner Gemeinschaft zu stehen. Nur jene war unablässig in dichterischer Unruhe. Er selbst dachte und lebte als Mensch prosaisch. Er liebte die Einsamkeit; aber nur, um ungestört mit heiterem Sinne zu denken und zu dichten, nicht, um leidenschaftlich über einer Empfindung zu brüten. Die Neugierigen gaben sich viele Mühe, die Dame seines Herzens zu entdecken, weil auch er, nach der Weise der Zeit, in Sonetten und Canzonen seufzte. Aber nie ist eine Liebschaft von ihm ruchtbar geworden. Ob er mit der Mutter seiner Kinder verheirathet war, oder auf welchen Fuß er mit ihr lebte, ist ein historisches Räthsel geworden. Er war in seinem Betragen ernsthaft und zurückhaltend, auch wohl ein wenig eigensinnig und launisch; aber seine Neigung zu erheiternden Vorstellungen blickte durch seinen Ernst, und sein heller Verstand wurde durch keine Laune so verdunkelt, daß er die Verhältnisse der wirklichen Welt falsch beurtheilt oder die Geschicklichkeit verloren hätte, sich

den

dem Umständen anzupassen. Man merkte ihm bald den Mann von Geist an, aber nicht den Dichter. Liberal in seiner ganzen Denkart, haßte er alle Heuchelei und alle Kriecherei. Er war bescheiden, gefällig und gesprächig, aber mit männlichem Selbstgefühl und mit der Würde eines freien Geistes. Keinem Großen machte er den Hof; aber auch keine Gunst und kein Beifall, mit der ihn, besonders in den letzten Jahren seines Lebens, die Großen beehrten, machte ihn eitel. Daß Kaiser Carl V. in eigner Person ihn mit dem Lorbeer gekrönt habe, ist vermuthlich eine von den erfundenen Anekdoten, mit deren historischer Beglaubigung man es ehmals nicht so genau nehmen zu müssen glaubte, um berühmte Männer desto zuversichtlicher zu ehren. Aber daß Kaiser Carl V. bei seinem Aufenthalt in Italien den berühmtesten Dichter seiner Zeit einer besondern Aufmerksamkeit gewürdigt hat, ist um so wahrscheinlicher, da es zum guten Ton in jenem Zeitalter unter den Großen gehörte, ästhetisches Verdienst zu ehren.

Ariost starb zu Ferrara im Jahr 1533. Er wurde, wie er es verordnet hatte, ohne alle Feierlichkeit begraben. Sein Bruder Gabriel und sein Sohn Virginio Ariosto scheinen mehr, als der Herzog von Ferrara, bedacht darauf gewesen zu seyn, ihm ein Denkmal auf seinem Grabe zu errichten. Erst vierzig Jahre nach seinem Tode erhielt er ein stattliches Monument auf Kosten eines Ferraresischen Edelmanns, Agostino Mosti. Damit er aber unter diesem Ehrensteine ruhen konnte, mußte seine Asche auf einen andern Platz transportirt werden; und, als ob er zum Wandern nach dem Tode bestimmt wäre, wurde dieser Asche in der Folge im Jahr 1612 noch ein

ein Mal eine andere Stelle angewiesen, als ihm sein Urenkel, der, wie er selbst, Ludwig hieß, das ansehnlichere Monument errichten ließ, unter dem sein irrdischer Ueberrest noch jetzt ruht.

* * *

Was Ariost für die italienische Poesie gethan hat, verdient in einer allgemeinen Geschichte der Redekunst nach den Gedichten Dante's und Petrarch's die meiste Aufmerksamkeit. Unter seinen Werken nimmt der rasende Roland, dem Werth und dem Umfange nach, den ersten Platz ein. Den nächsten behaupten seine Lustspiele. Nach diesen folgen in einer nicht so leicht zu bestimmenden Rangordnung seine Satyren, Elegien, Canzonen, Sonette und ähnliche Gedichte.

Was Petrarch für die lyrische Poesie gewesen war, wurde Ariost für die epische. So wie jener durch Innigkeit des Gefühls und, einige Pedantismen und romaneske Uebertreibungen abgerechnet, durch classische Correctheit des Geschmacks die Sonette und Canzonen der provenzalischen Rohheit ganz und gar entriß, so veredelte Ariost die Epopöe, die aus dem Ritterroman entstanden war, durch eine der seltensten Vereinigungen des Talents, dichterisch zu erzählen und lebendig und treffend zu beschreiben, mit männlichem Verstande, origineller Laune und musterhafter Eleganz.

Man muß dem Wunsche, ein Gedicht, das in gewisser Hinsicht unübertrefflich ist, gegen allen Tadel vertheidigen zu können, die Rechte und den Nutzen der

der Kritik aufopfern, wenn man die undankbare Arbeit übernimmt, den rasenden Roland als ein Ganzes zu loben. Es ist eine sinnreiche Verwirrung von romantischen Mährchen; und dieß ist es nicht etwa, als ein Werk im Geist des Zeitalters, gegen die Absicht des Dichters. Ariost's Geschmack ließ sich von seinem Zeitalter nicht beherrschen, und sein freier Geist unterwarf sich jedem Gesetze, wenn er Lust hatte, zu gehorchen. Wie leicht es ihm wurde, im Styl der poetischen Antike zu dichten, sobald er nur wollte, beweisen seine Lustspiele. Auch ein Heldengedicht nach dem Muster der Ilias und Aeneis würde ihm nicht mißlungen seyn, wenn er Lust gehabt hätte, seine Erfindung und seine Manier den Regeln des antiken Epos zu unterwerfen. Aber dann hätte er nicht nur seine Neigung zur muntern und muthwilligen Darstellung unterdrücken müssen; er hätte, nach seiner Vorstellungsart, auch gegen den Geist des Stoffs gesündigt, den er sich gewählt hatte. Die beiden Pulci scheinen ihn durch ihre verunglückten Erfindungen aufmerksam auf die sinnreiche Uebereinstimmung gemacht zu haben, in die sich durch scheinbar planlose Composition ein Rittergedicht mit dem Geiste der planlosen Abenteuerlichkeit der ritterlichen Denkart bringen ließ. Wo Bojardo mit seinem unvollendeten Roland hinaus wollte, wissen wir nicht; aber daß man es auch sogar nicht errathen kann, scheint zu beweisen, daß er sich selbst mit einem Gedicht ohne Ende trug; denn in der unübersehbaren Verwickelung von abenteuerlichen Begebenheiten, die er zusammenflocht, zeigt sich kaum eine Spur von epischer Einheit. Diese kecke und wilde Verwickelung scheint dem eben so muthwilligen, als erfinderischen Ariost, als etwas zum Wesen der Ritterepopöe Gehöriges gefallen und

 ihn

ihn zur geistreicheren Nachahmung gereizt zu haben; und die Form seines Gedichts wurde ein Spiegel des Inhalts. Seine Phantasie hatte nun völlig freie Flügel, so lange und so weit zu schwärmen, als sie wollte. Sein Muthwille konnte mit der treuherzigen Aufmerksamkeit seines Publicums um so lustiger spielen, je leichtsinniger er gerade da, wo eine Erzählung bis zu einer Art von Katastrophe fortgeführt ist, den Faden abriß, um zu einer andern Begebenheit überzuspringen. Das Sinnreiche dieser labyrinthischen Composition ist so verführerisch, daß eine nicht pedantische Kritik wohl ein Mal dadurch bestochen werden kann. Aber das Recht, auf Einheit in jeder dichterischen Erfindung zu dringen, muß sich die Kritik auch zu Gunsten eines Ariost nicht entwenden lassen. An Einheit, die ohne Schikane diesen Namen verdiente, fehlt es der Composition des rasenden Roland vom ersten bis zum letzten Gesange; und den Beweis, daß das romantische Epos nicht, wie das antike, mit Einheit der Erfindung bestehen könne, wird doch niemand im Ernst zu führen gesonnen seyn.

Unschicklich wäre schon der Titel dieses Gedichts, wenn Ariost in der epischen Einheit ein besondres Verdienst gesucht hätte. Roland ist zwar der stärkste, aber weder der tapferste, noch der interessanteste unter den Helden, mit deren Thaten und Liebschaften uns Ariost unterhält. Bei seiner Riesenstärke hat es der Held Roland in den Schlachten so bequem wie Achill; denn er ist, wie dieser, unverwundbar. Aber er hält nicht, wie dieser, als ein Wundermann, ohne welchen nach dem seltsamen Willen der Götter der Zweck eines großen Heereszuges nicht erreicht werden kann, alle Begebenheiten im Gedichte zusammen.

Er

Er setzt zwar seinen Kaiser Karl in Verlegenheit, als er in die weite Welt geht, um die schöne Angelika aufzusuchen. Aber auch Rinald und andre der Braven des Heers zerstreuen sich, so daß wir nicht deutlich sehen, an wem Karl das Meiste verlor. Rolands Tollheit, als er, erst im drei und zwanzigsten Gesange, vor Eifersucht den Verstand verliert, ändert nirgends etwas in der Hauptsache. Als er wieder zur Vernunft kommt, läuft der Faden der Begebenheiten nach wie vor in derselben Verwirrung fort. Dem unüberwindlichen Roland war es zwar aufbehalten, in einer großen Schlacht die beiden Anführer des feindlichen Heers, die Könige Agramant und Gradaß, zu erlegen; und dieser Sieg war für den Kaiser Karl und die fränkische Christenheit entscheidend. Aber Roland erlegt die beiden Könige schon im zwei und vierzigsten Gesange des Gedichts; und seine That wird von dem Dichter auf keine auszeichnende Art hervorgehoben. Gleich darauf folgen wieder andre Begebenheiten. Das Gedicht geht noch durch vier Gesänge fort. Es schließt mit dem Tode des Saracenen Rodomont. Diesen unbändigen Rodomont konnte Roland selbst nicht überwältigen; denn er balgt sich, im neun und zwanzigsten Gesange, auf einer Brücke so ungeschickt mit ihm herum, daß beide Kämpfer in's Wasser fallen [i]). Rodomont's Besieger ist Ariost's

i) Orlando, che l'ingegno avea sommerso
Jo non sò dove, e sol la forza usava,
L'estrema forza, a cui per l'universo
Nessuno o raro paragon si dava,
Cader del ponte si lasciò riverso,
Abbracciato col Pagan, come stava.
Cadon nel fiume, e vanno al fondo insieme,
Ne salta in aria l'onda, e il lito geme.
Orlando fur. Cant. XXIV. 47.

Ariost's Liebling unter seinen Rittern, der muntere Abenteurer Roger (Ruggiero), ein Saracen, der sich aus Liebe zu der schönen Heldin und Christin Bradamante entschließt, ein Christ zu werden. Von diesem heroischen Paare stammte, nach Ariost's poetischer Genealogie, das Haus Este ab [k]). Dem Hause Este zu Ehren endigt also das Gedicht, das der rasende Roland heißt, mit einer Heldenthat Roger's, nicht Roland's. Ueberdieß verlieren wir den Helden Roland in der künstlichen Verwirrung der Begebenheiten ganz aus den Augen, außer wenn von Zeit zu Zeit die Reihe an ihn so gut wie an die Andern kommt. Sein Name ist mehr ein Motto zu Ariost's Ritterepopöe, als ein wirklicher Titel.

Was ein unbefangener Geschmack an dieser Epopöe nächst der Einheit der Erfindung vermißt, ist das Interesse der Charaktere. Unter Ariost's Helden ist kein Achill, kein Diomed, kein Ulyß, kein Nestor; keiner, der sich als Mensch besonders auszeichnete. Noch weniger bilden diese Helden, wie die Homerischen in der Iliade, eine Charaktergruppe, in welcher die Sinnesart des einen durch die des andern in anziehenden Contrasten noch sichtbarer hervorgehoben würde. Die thierische Unbändigkeit einiger Saracenen nach Ariost's Zeichnung, z. B. des Mandrikard, des Ferragus (Ferrau) und besonders des tollkühnen Rodomont ist eine schwache Schadloshaltung für den Mangel bestimmter Umrisse und Lineamente in den Charakteren der übrigen Helden. Der unüberwindliche Roland ist, seine Unüberwindlichkeit abgerechnet, von den übrigen unbescholtenen unter seinen Mitstreitern kaum zu unterscheiden. Er sagt nichts und thut nichts, was nicht

k) *Orl. fur.* Canto XLI. 56 etc.

nicht jeder von diesen unter denselben Umständen ungefähr auch gesagt und gethan haben könnte. Astolf, der Engländer, der für seinen Freund Roland den Verstand in einer Flasche aus dem Monde hohlt, hat auch nicht einen einzigen Zug in seiner Sinnesart, an dem man ihn kennen könnte. Eben so wenig zeichnet sich Rinald unter seinen Vettern aus dem edlen Hause Montalban, zu dem auch Roland gehörte, auf irgend eine bemerkliche Art aus. Und so sind fast alle Helden Ariost's, die Christen wie die Saracenen, im Grunde nur ein Paar Charaktere unter vielen Namen. Einige sind gutmüthig und sanft, andre wild, grausam, und tückisch. Auf feinere Unterscheidungen sich einzulassen, fand Ariost nicht für nöthig. Auch unter den Damen seines Gedichts sind nur die beiden Heroinen, Bradamante und Marfise, besonders die erste, mehr als ganz gewöhnliche Geschöpfe. Die Vereinigung des kühnsten Heldensinns mit der weiblichen Zärtlichkeit im Charakter der Bradamante, vorzüglich im Contrast mit der unweiblichen Rittertugend der sonst auch edeln Marfise, sticht um so schöner hervor, weil dieser Charakter fast der einzige im ganzen Gedicht ist, für den wir uns um seiner selbst willen interessiren; aber eben diese romantisch reizende Bradamante macht, daß wir ähnliche Wesen unter den ariostischen Damen desto mehr vermissen. Besonders ist die schöne Angelika, deren wundersame Reize dem Kaiser Karl seine Braven entführen, diese Reize abgerechnet, ein so unbedeutendes Ding, daß wir kaum noch an sie denken, als sie schon im neun und zwanzigsten Gesange verschwindet, um nichts wieder von sich hören zu lassen.

Sollen wir annehmen, daß Ariost kein Talent gehabt habe, einen Charakter anders als in den kalten Umrissen zu zeichnen, in denen sich alle Individualität verliert? Dagegen streiten wieder seine Lustspiele, in denen wenigstens die komischen Charaktere nicht ohne feinere Bestimmtheit sind. Er vergaß die dringende Nothwendigkeit, einem epischen Gedichte von so großem Umfange die Schönheit eines Charaktergemäldes nicht zu entziehen. Das Interesse der Situationen schien ihm hinreichend, um den Mangel jener Schönheit reichlich zu ersetzen; und das Publicum, das er zunächst zu interessiren wünschte, dachte darüber eben so, wie er.

Mit diesen gewiß nicht unwesentlichen Mängeln ist Ariost's rasender Roland ein Gedicht, in dessen Erfindung und Ausführung eine Fülle des Genies mit einer Reinheit des Geschmacks und Festigkeit des Verstandes, wie in wenig dichterischen Werken der neuern Jahrhunderte, vereinigt ist.

Ariost's epischer Erfindungsgeist konnte sich um so freier entwickeln, je weniger ängstlich er die Benutzung fremder Erfindungen vermied. Ein erklärter Feind aller Affectation, trug Ariost kein Bedenken, hier und da eine Partie in der Composition seines großen Gemäldes nach den Alten zu copiren, wenn eine antike Dichtung zufällig in sein Ganzes paßte. Seine Olimpia, an einen Felsen gefesselt, einem Meerungeheuer zum Verschlingen ausgesetzt [1]), ist die Andromeda der Alten. Eben diese Olimpia ist die antike Ariadne, als sie, von ihrem Geliebten verlassen, auf dem

1) Orlando fur. XI. 39 etc.

dem einsamen Lager am Ufer des Meers erwacht [m]). Die schöne allegorische Dichtung von dem Schweigen, das im Thale des Schlafs wohnt, ist in einzigen Zügen fast bis zur Uebersetzung eine getreue Nachahmung einer ähnlichen Allegorie in Ovid's Metamorphosen [n]). Hätten noch mehr als solche einzelne Dichtungen der Alten zu den romantischen Mährchen vom rasenden Roland und seinen Zeitgenossen gepaßt; wer weiß, ob sich Ariost mit seiner Erfindung nicht an Ovid, wie an Bojardo geschlossen hätte? Aber Bojardo's Gedicht schien ihm die Ehre zu verdienen, als eine poetische Fundgrube für den fortstrebenden Erfindungsgeist benutzt und, als ob es ein historisches Werk

m) Es ist schwer, ein Paar Stanzen bei dieser Gelegenheit noch ein Mal zu lesen, ohne sie abzuschreiben.

Nè desto, nè dormendo, ella la mano
Per Bireno abbracciar stese, ma invano.
Nessuno trova, a se la man ritira;
Di nuovo tenta, e pur nessuno trova,
Di quà l'un braccio, e di là l'altro gira,
Or l'una, or l'altra gamba; e nulla giova.
Caccia il sonno il timor. Gli occhi apre e mira;
Non vede alcuno. Or già non scalda e cova
Più le vedove piume; ma si getta
Del letto, e fuor del padiglione in fretta;
E corre al mar, graffiando si le gote,
Presaga e certa ormai di sua fortuna.
Si straccia i crini, e il petto si percuote,
E và guardando, che splendea la luna,
Se veder cosa, fuor che 'l lito puote;
Nè, fuor che 'l lito, vede cosa alcuna.
Bireno chiama; e al nome di Bireno
Rispondean gli antri che pietà n'avieno.

n) Canto XIV. 92. etc. — Man vergleiche damit Ovid's Metamorphosen, Lib. XI. v. 595 etc.

Werk oder eine beglaubigte Tradition wäre, mit seinem Reichthum von Mährchen in seinem ganzen Umfange einer neuen Dichtung zum Grunde gelegt zu werden. Ariost trat, sorglos, ob man ihm das Talent der Erfindung absprechen würde, in Bojardo's Fußstapfen. Fast alle Personen, die Bojardo ersonnen hatte, und ihre Streitrosse und Schwerter mit den sonoren Namen dazu, nahm er in seine Dichtung auf. Fortfahren in der Erfindung, wo Bojardo aufgehört hatte, mehr wollte er als Erfinder nicht. Aber in einer neuen Welt von poetischen Situationen ließ er die Ritter und Damen handeln, deren Existenz Bojardo ersonnen hatte; und in der Schöpfung einer poetischen Welt in diesem Sinne ist ihm, außer Homer, kein andrer Dichter, weder unter den Alten, noch unter den Neueren, gleich. Sein Gedicht ist eine unübersehbare Gallerie von Natürscenen und Leidenschaften. Gemählde des Verstandes und der Thorheit, der Liebe und der Wollust, des Edelmuths und der Verworfenheit folgen auf einander in bunter Verwirrung, als ob sie wie Blumen und Früchte aus einem Füllhorn fielen; und jedes dieser Gemälde lebt in jedem Zuge; und nirgends ist ein bedeutender Zug oder Umriß verzeichnet. Den Beweis dieses Urtheils kann der Geschichtschreiber der Poesie nicht durch Beispiele führen, weil die Rede vom Ganzen ist; aber er darf es wagen, alle Kunstrichter aufzufordern, durch ein Beispiel von irgend einiger Bedeutung ihn, wenn sie können, zu widerlegen.

Am ärmsten ist Ariost's große Dichtung an Situationen, die bei unsern Kritikern sentimental heißen. Aber das ganze Gedicht sollte auch kein sentimentales Werk seyn. Moralische Rührung sollte das

das romantische Spiel der Phantasie in der Composition so wenig wie in der Ausführung stören. Selbst die Schwärmereien der Liebe, die doch der romantischen Sinnesart wesentlich sind, ließ Ariost in seinem Rittergedichte nur selten sich in rührenden Situationen äußern, ob er gleich, so bald er nur wollte, den Ton der Sonette und Canzonen auch als epischer Dichter vortrefflich anzustimmen verstand o).

Mit

o) Das schönste Beispiel dieser Art ist der fünf und dreißigste Gesang. Die Erfindung ist da so innig rührend wie der Ausdruck. Bradamante, Rogers Geliebte, wird auf Kaiser Karls Befehl dem zur Gattin zugesagt, der sie im Turnier überwinden wird. Roger schmachtet indessen im Gefängnisse, wo ihn der griechische Kaiser Constantin eingesperrt hält. Leo, Sohn des griechischen Kaisers, befreiet den Gefangenen und entflieht mit ihm nach Frankreich. Um nicht undankbar zu seyn, muß nun Roger auf Leo's Verlangen in dessen Rüstung und Namen für ihn, seinen Retter, seine eigne Geliebte im Streite mit ihr selbst erkämpfen. — Die Stanzen, in denen vorher Bradamante als Weib die Heldin vergißt, als sie nach ihrem Roger seufzt, haben an sinnreich schwärmerischer Innigkeit wenig ihres gleichen. Bradamante vergleicht sich mit dem Geizigen, der immer fürchtet, um seinen Schatz bestohlen zu werden, wenn er ihn nicht sieht. Dann fährt sie fort:

Ma non apparirà il lume si tosto
 Agli occhi miei del tuo viso giocondo,
 Contra ogni mia credenza, a me nascosto,
 Non sò in qual parte, o Ruggier mio, del mondo;
 Come il falso timor sarà deposto
 Dalla vera speranza, e messo al fondo!
 Deh, torna a me, Ruggier, torna e conforta
 La speme; che'l timor quasi m'ha morta!
Come al partir del Sol si fa maggiore
 L'ombra, onde nasce poi vana paura;
 E come al apparir del suo splendore

Mit der Maschinerie oder der Einwirkung überirdischer Wesen brauchte Ariost in seinem Roland nicht verschwenderisch zu seyn, da die meisten der Begebenheiten, die er erzählt, an sich schon wunderbar genug sind. Ein Paar Zauberer und einige Feen vertreten hier hinreichend die Stelle der Götter und Dämonen. Christliche Engel mischen sich nur selten in dieses Zauberspiel. Die griechische Mythologie in eine romantische Dichtung hinüberzuziehen, war Ariost's Phantasie den Gesetzen eines gesunden Geschmacks zu treu. Eben dieser gesunde Geschmack erlaubte ihm nicht, allegorischen Wesen, wie dem Schweigen und

Vien meno l'ombra, e'l timido assicura;
Così senza Ruggier sento timore;
Se Ruggier veggo, in me timor non dura.
Deh torna a me, Ruggier, deh torna, prima
Che'l timor la speranza in tutto opprima.

Come la notte ogni fiammella è viva,
E riman spenta, subito ch'aggiorna;
Così, quando il mio Sol da me si priva,
Mi leva incontra il rio timor le corna;
Ma non si tosto al Orizzonte arriva,
Che'l timor fugge, e la speranza torna.
Deh torna a me, deh, torna, o caro lume,
E scaccia il rio timor, che mi consume.

Se'l Sol si scosta e lascia i giorni brevi,
Quanto di bello avea la terra, asconde;
Fremono i venti e portan ghiacci e nevi;
Non canta augel, ne fior si vede, o fronde;
Così, qualora avvien, che da me levi,
O mio bel Sol, le tue luci gioconde,
Mille timori e lutti iniqui fanno
Un aspro verno in me più volte l'anno.

Deh torna a me, mio Sol, torna e rimena
La desiata dolce primavera!
Sgombra i ghiacci e le nevi, e rasserena
La mente mia, sì nubilosa e nera!

und der Zwietracht mehr als eine Nebenrolle einzuräumen.

Nur durch eine eben so geschmacklose als grüblerische Auslegung kann man in der Composition des rasenden Roland mehr allegorischen Sinn finden, als jede vernünftige Dichtung enthält, die durch Erzählung unter andern auch allgemeine Wahrheiten anschaulich macht. Aber die deutelnden Italiener konnten nicht eher ruhen, bis sie alle sechs und vierzig Gesänge der Rolandiade allegorisch erklärt und das Werk, das ihnen als ein Gedicht vom ersten Range nicht genügte, durch ihre Erklärerei zur Würde eines moralischen, politischen und historischen Lehrbuchs, wie sie meinten, erhoben hatten.

Mit allem Reichthum seiner erfinderischen Phantasie würde Ariost indessen doch nicht mehr als ein zweiter Bojardo geworden seyn, wenn sein Genie nicht das Innerste jeder Situation durchdrungen und es in den reinsten Formen des Geschmacks mit allem Zauber der Wahrheit und des Witzes dargestellt hätte. Die genialische Correctheit seiner epischen Manier, nicht sein Talent, Mährchen zu erfinnen, macht ihn zu einem der ersten Dichter aller Zeitalter.

Ariost's epische Manier war durch den Geschmack seines Zeitalters vorbereitet. Ihre Originalität ist von ganz andrer Natur als die der Manier des Dante, die ganz aus der Charaktereigenthümlichkeit dieses außerordentlichen Menschen hervorging. Auch Ariost war zu weit von aller Affectation entfernt, um als Dichter seinen Charakter zu verleugnen. Seinem ernsthaften, aber heiteren und mehr zum komischen Spotte als zum tragischen Pathos sich neigenden Sinne

ne lag ein immer leicht und oft muthwillig, aber nie bitter scherzender Erzählungsstyl näher, als etwa eine Nachahmung des homerischen oder virgilischen Ernstes. Aber eben diese Manier, die seinem freien Genie die natürlichste seyn mußte, schien damals die ächt romantische zu seyn, besonders seit dem die Brüder Pulci mit ihren Rittergedichten den feierlich komischen Ton angegeben hatten. Diesen Ton rein zu stimmen, die grelle Spaßhaftigkeit, mit der besonders der Morgante des Luigi Pulci überladen ist, zum feinsten Scherze, und Pulci's prosaischen Ernst zur wahren Poesie umzubilden, dieß war Ariost's Verdienst; und nur ein Dichter von dem seltensten Originaltalent konnte sich dieses Verdienst erwerben.

Zum Wesen des feierlich komischen Tones gehörte Popularität. Auch dieser hatte sich Luigi Pulci, aber sehr unglücklich, beflissen. Ariost war der erste italienische Dichter, der über den leichten Verständlichkeit des Ausdrucks und dem Gebrauch sprichwörtlicher Florentinismen die Würde der Poesie nicht verscherzte. Seine Sprache ist so wenig gemein, als seine Scherze platt sind. Seine Popularität ist durchaus elegant. Selbst wo sich sein Muthwille auf schlüpfrige Bahnen verirrt, sind seine Worte selten oder nie unanständig. Durch die reizendste Klarheit der Gedanken und eine sinnreiche Simplicität des Ausdrucks schließt sich Ariost näher als irgend ein neuerer Dichter vor ihm an die poetische Antike. Nie gestattete er seiner üppigen Phantasie, den Verstand zu überflügeln; nie seinem Witze, ein Gaukelspiel mit raffinirten Einfällen zu treiben. So wenig er räsonnirt, ist er doch einer der vernünftigsten Dichter. Da er nie auf Kosten der

Na-

Natürlichkeit interessiren wollte und, wie wenige Dichter, Herr seiner Sprache war, mußte seine Manier von selbst die bewundernswürdige Leichtigkeit gewinnen, bei der auch die letzte Spur der Anstrengung verschwindet. Leichtigkeit zeichnet seine Versification nicht weniger als seine ganze Darstellungskunst aus. Die lieblichste Sylbenharmonie giebt seinen Versen den höchsten metrischen Reiz. Bei der strengen Correctheit der Diction, mit der es Ariost auf's Genaueste nahm, konnte seinem Gedicht auch die classische Autorität, die es in der italienischen Litteratur erhalten hat, nicht lange fehlen.

Daß sich Ariost's epische Manier, ohne im Ganzen komisch zu seyn, bei jeder schicklichen Veranlassung zum Komischen neigt, kann man aus allen Gesängen des rasenden Roland beweisen. Daß er aber das Gemüth durch sein ganzes Gedicht zur scherzenden Heiterkeit stimmen und sich nicht etwa, wie Homer, einen komischen Zug nur im Vorbeigehen erlauben wollte, sieht man am deutlichsten aus dem Anfange und der ganzen Ausführung des ersten Gesanges. Damen und Ritter, Waffen und Liebschaften, Höflichkeiten und kühne Thaten fallen in der ersten Stanze in bunter Mischung, wie in der romantischen Welt, durch einander. Daß sich dieß Alles zur Zeit zutrug, als die Mohren in Frankreich so großen Schaden anrichteten, ist fast naiv gesagt [p]). Roland's Thaten, der über der Liebe seinen Ver-

p) Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D'Affrica il mar, *e in Francia nocquer tanto.*
Orl. fur. I. 1.

Verstand verlor, er, der vorher so vernünftig war, verspricht Ariost in Einem Zuge zu besingen, wenn es die Geliebte erlaubt, die ihm selbst von seinem eignen Verstande nicht viel übrig gelassen hat[q]). Die Erzählung fängt munter an. Roland kommt mit seiner schönen Angelika aus fernen Landen zurück, um die Mohrenkönige, die den Kaiser Karl mit Krieg überzogen haben, sich selbst "einen Streich auf die Backe" für ihr unbesonnenes Vorhaben geben zu lassen[r]). Aber die Reize der schönen Angelika verwirren den Rittern die Köpfe. Der Kaiser, dem bange bei der Sache wird, nimmt die verderbliche Dame in Sequester. Er giebt sie dem Herzoge von Baiern in Verwahrung. Aber Angelika entwischt nach einer Schlacht, die die Christen verlieren. Sie verirrt sich in einen Wald. Da findet sie Roland's Vetter Rinald, der in eben dem Grade von Liebe für sie brennt, wie er ihr unausstehlich ist. Rinald, dem sein Pferd entlaufen ist, läuft in seiner schweren Rüstung zu Fuß daher, geschwinder als "ein Bauer, der halb nackt um ein rothes Tuch in die Wette rennt."[s]) Angelika läuft vor ihm noch schneller, als

q) Canto d'Orlando *in un medesmo tratto*
Cosa non detta in prosa mai, ne' in rima,
Che per amor venne in furore, e matto
D'uom che *sì saggio* era stimato prima,
Se da colèi, che tal quasi m'ha fatto
Che'l poco ingegno ador ador mi lima,
Me ne sarà però tanto coacesso,
Che mi basti a finir, quanto ho promesso.
l. c. I. 2.

r) Per far al Re Marsilio e al Re Agramante
Battersi ancor del folle ardir *la guancia.*
l. c. I. 6.

s) Indosso la corazza, e l'elmo in testa,

La

als er hinter seinem Pferde. Noch hat sie sich nicht vor ihm gerettet, als sie schon wieder auf den wilden Ferragus, einen ihrer heidnischen Anbeter, stößt. Ein schrecklicher Kampf entsteht zwischen diesem Ferragus und Rinald. Aber während beide im wärmsten Schlage sind, bemerken sie, daß die Dame, um die sie sich schlagen, davon geritten ist. Sogleich schliessen sie Waffenstillstand, und um für's Erste die Dame Angelika wieder einzuhohlen, setzen sie sich, weil es am zweiten Pferde fehlt, beide auf eines, das nun von vier Spornen getrieben wird; und so galoppiren sie brüderlich der Flüchtlingin nach, ob sie gleich Feinde bleiben und "es ihnen von den schweren Hieben noch am ganzen Leibe schmerzt." t)

Wer Ariost's Talent, seine Manier jedem Gegenstande anzupassen und den Scherz da, wo er durchaus unschicklich gewesen wäre, dem Ernste aufzuopfern, durch Vergleichung mehrerer Stellen näher kennen lernen will, der vergleiche zur Probe den rohen Ausbruch

La spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;
E più leggier correa per la foresta,
Ch'al palio rosso il villan mezzo ignudo.

l. c. 11.

t) Die ganze Stanze hat eine sehr gefällige Naivetät.
O gran bontà de' cavalieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
E si sentian degli aspri colpi iniqui
Per tutta la persona ancor dolersi;
E pur per selve oscure e valli obliqui
Insieme van, senza sospetto aversi.
Da quattro sproni il destrier punto arriva,
Dove una strada in due si dipartiva.

I. 22.

Ausbruch der platten Sinnlichkeit des Sacripant[u]), oder die Empfindungen Roger's, der die Zauberin Alcina zur Schäferstunde erwartet[x]), mit den Klagen der unglücklichen Sehnsucht Roland's[y]) und mit dem Ueber-

u) Der Heide sagt zu sich selbst, als er die schöne Angelika erblickt:
Corrò la fresca e matutina rosa,
Che tardando stagion perder potria,
Sò ben, ch'a donna non si può far cosa,
Che più soave e più piacevol sia, etc.
I. 58.

x) Ad ogni piccuol moto ch' egli udiva,
Sperando che fosse ella, il capo alzava;
Sentir credeasi, e spesso non sentiva,
Poi, del suo errore accorto, sospirava,
Talvolta uscia del letto, e l'uscio apriva,
Guatava fuori, e nulla vi trovava,
E maledì ben mille volte l'ora,
Che facea al trapassar tanta dimora
Cant. VII. 24.

Die folgenden Stanzen sind noch schöner; nur freilich ein wenig leichtsinnig.

y) Der große Roland kann nicht schlafen, weil ihn das Bild seiner Angelika verfolgt, die er in den Armen eines Andern zu sehen glaubt. Er ruft:
Deh, dove senza me, dolce mia vita,
Rimasa sei, si giovane e si bella?
Come, poiche la luce e dipartita,
Riman trà boschi la smarrita agnella,
Che, dal pastor sperando esser udita,
Si và lagnando in questa parte e in quella,
Tanto, che'l lupo l'ode da lontano,
E'l misero pastor ne piagne invano.
Dove, speranza mia, dov' ora sei?
Vai tù soletta forse ancora errando?
Opur t'hanno trovato i lupi rei
Senza la guardia del tuo fido Orlando? etc.
Cant. VIII. 76.

Hergange seiner Leidenschaft zum Wahnsinn *); und von da blicke man einmal hinüber zur Darstellung des Gefühls der edelsten Zärtlichkeit in den Klagen der Bra-

z) Dieses ganze Gemälde der wachsenden Leidenschaft gehört zu den vortrefflichsten, die je einem Dichter gelungen sind. Roland kommt in die Grotte, wo seine Angelika mit ihrem Medor in den Freuden geschwelgt hatte, nach denen der arme Roland sich sehnte. Er findet Inschriften von Medor's Hand, die ihm keinen Zweifel übrig lassen. Aber er will seinen Augen nicht trauen. Er lieset die Inschriften noch einmal und noch einmal, bis er erstarrt da steht.

Tre volte, e quattro, e sei lesse lo scritto
Quello infelice, e pur cercando invano,
Che non vi fosse quel che v'era scritto,
E sempre lo vedea più chiaro e piano;
Ed ógni volta in mezzo al petto afflitto
Stringersi il cor sentia con fredda mano.
Rimase alfin cogli occhi e con la mente
Fissi nel sasso, al sasso indifferente.

Cant. XXIII. III.

Und doch noch immer nicht überzeugt, wendet er sich an die Hirten in der Gegend, um Kundschaft einzuziehen, erfährt nun umständlich Alles, was er endlich glauben muß; und ein Strom von Thränen ist der erste Ausbruch seines glühenden Schmerzes. Er weint so lange bis er endlich ausruft:

Questo non son più lacrime, che fuore
Stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore
Finir, ch' a mezzo era il dolore appena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
Fugge per quella via ch' agli occhi mena,
Ed è quel che si versa, e trarrà insieme
E'l dolore e la vita all' ore estreme.

l. c. 126.

Und nun rennt er in den Wald, reißt seine Kleider ab und wird wüthend.

Bradamante [a]). Zu den vorzüglich schönen Stellen gehören im eilften Gesange der Kampf zwischen Roland und dem Meerungeheuer [b]); im vierzehnten die satyrische Allegorie von dem Schweigen, das der Erzengel Michael besonders bei den Geistlichen vergebens sucht [c]); in eben diesem Gesange die Schlacht unter den Mauern von Paris und die gräslich heroischen Thaten des unbändigen Rodomont [d]); die Fortsetzung dieser Thaten im sechzehnten Gesange [e]), und sein Rückzug im siebzehnten [f]); im achtzehnten der Kampf Rodo-

a) S. oben in der Anmerkung e) S. 41.

b) Canto XI. 33 sq.

c) Cant. XIV. 78 sq.

d) Dieß ist unter anderen eine von den Stellen, wo Ariost in einigen Zügen den Virgil nachgeahmt hat, der seinen Turnus ungefähr in ein ähnliches Gedränge bringt. Ariost's Gemälde ist aber so reich an eignen Zügen, daß man eine solche Entlehnung kaum Nachahmung nennen kann.

e) Hier kommt indessen die halb komische Genauigkeit in der Beschreibung des Gemetzels, das der ergrimmte Rodomont unter den Wehrlosen auf der Straße anrichtet, in eine widerliche Collision mit dem Interesse des Gegenstandes.

Qui fà restar con mezza gamba un piede,
Là fà un capo sbalzar lungi dal busto;
L'un tagliare a traverso segli vede,
Dal capo all' anche un altro fender giusto.

Cant. XVI. 22.

f) Erst sieht er sich noch ein Mal um, verjüngt im heillosen Selbstgefühl.

Stà sulla porta il Ré d'Algier, lucente
Di chiaro acciar, che'l capo gli arma e'l busto,
Come uscito di tenebre serpente,
Poi ch'ha lasciato ogni squalor vetusto,
Del nuovo scaglio altero, e che si sente

Rin-

Rodomont's mit einer auserlesenen Schaar von christlichen Rittern [g]); in eben diesem Gesange die Kühnheit Medor's und Cloridan's [h]); im folgenden die glückliche Liebe des schönen Medor und der leichtsinnigen Angelika [i]); in demselben Gesange der Kampf der Marfise mit Guido dem Wilden [k]); im zwanzigsten die Wirkungen des Wunderhorns des Astolf [l]); im vier

> Ringiovenito e più che mai robusto;
> Tre lingue vibra, ed ha negli occhi foco;
> Dovunque passa, ogn' animal dà loco.
>
> *XVII.* 11.

g) XVIII. 9 sq.

h) Hier ist Virgil noch sichtbarer als oben (Anmerk. d)) nachgeahmt, und Virgil's Nisus und Euryalus (Aeneid. IX.) interessiren mehr als Ariost's Medor und Cloridan.

i) Die sinnliche Affection, mit der sich diese leichtsinnige Prinzessin so schnell an den schönen Medor ergiebt, ist sehr verschönert durch das Mitleid, das sie zu ihm hinzieht, als sie ihn verwundet und für todt liegend findet. Sie sammelt selbst Kräuter und drückt dem Ohnmächtigen mit ihren schönen Händchen die balsamischen Säfte in seine Wunden. Die Art aber, wie Ariost diese mahlerische Scene beschreibt, beweiset ziemlich klar, wie vielen Antheil an diesem Mitgefühl auch eine andre Empfindung haben sollte.

> Pestò con sassi l'erba, indi la prese,
> E succo ne cavò fra le man bianche;
> Nella piaga n' infuse e ne distese
> E pel petto, e pel ventre, e fin all' anche.
>
> *XIX.* 24.

k) Besonders von der 77sten Stanze bis zu Ende des Gesanges.

l) Deutsche Leser werden bei dieser Gelegenheit an Wieland's Oberon erinnert werden. Astolfo's Horn hat aber nicht die Kraft, zum Tanzen zu zwingen. Es jagt Jeden in die Flucht, wer es vernimmt.

vier und zwanzigsten der Tod Zerbin's [m]); im sechs und zwanzigsten das wilde Gefecht zwischen Rodomont, Mandrikard, Roger und Marfise [n]); der Tod der Isabella im neun und zwanzigsten Gesange [o]); im dreissigsten der Kampf zwischen Roger und Mandri-

Di quà, di là, di sù, di giù smarrita
Surge la turba e di fuggir procaccia,
Son più di mille a un tempo ad ogni uscita;
Cascano a monti, e l'una l'altra impaccia.

XX. 90.

m) In diesem Gemälde ist das Interesse der Rührung auch nicht durch den leisesten Muthwillen gestört. Als Zerbin tödtlich verwundet hinsinkt, wirft sich seine Isabella auf ihn. Sie verlangt, mit ihm zu sterben.

Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi,
Ch'io vò seguirvi o in cielo, o nel inferno.
Convien che l'uno e l'altro spirto scocchi,
Insieme vada, insieme stià in eterno, etc.

XXIV. 81.

n) Besonders von der 68sten Stanze an. Bei dieser Gelegenheit spielt auch ein Mal eine allegorische Person, die Zwietracht, eine Rolle.

o) Was fehlt dieser Stelle an den Reizen, die unsre Kritiker sentimental nennen? Isabella, die kein andres Mittel sieht, ihre Unschuld vor der Bestialität des wilden Rodomont zu retten, als, ihrem Zerbin treu, zu sterben, überredet den Barbaren, sie für unverwundbar zu halten und, indem er sich durch ein Experiment zu überzeugen denkt, sie zu tödten. Hier bricht Ariost, gegen seine Gewohnheit, in die lyrische Apostrophe aus:

Vattene in pace, alma beata e bella!
Così i miei versi avesser forza, come
Ben m'affaticarei con tutte quella
Arte, che tanto il parlar orna e come,
Perche mille, e mill' anni, e più, novella
Sentisse il mondo del tuo chiaro nome,
Vattene in pace alla superna sede,
E lascia all' altre l'esempio di tua fede.

XXIX. 27.

drikard p); Bradamante's Eifersucht im zwei und dreissigsten q); die Wunder des irdischen Paradieses im vier und dreissigsten Gesange r); im fünf und dreissigsten das Lob unsterblicher Dichter s); im vier und vier-

p) Der Kampf ist ernsthaft genug. Er geht auf Tod und Leben. Aber Ariost, der alle ritterliche Klopffechterei in's Komische mahlt, berichtet bei dieser Gelegenheit, daß die Splittern, die die Fechtenden einander von Helm und Panzer abschlugen, bis zu den Sternen emporgeflogen und daß einige dort oben wirklich entzündet und brennend wieder herabgefallen seien, wie der hier glaubwürdige Turpin melde.

I tronchi fin al ciel ne sono ascesi.
Scrive *Turpin*, *verace in questo loco*,
Che due o tre giù ne tornaro accesi,
Ch' eran saliti alla sfera del foco.

XXX, 49.

q) Von der 10ten bis zur 46sten Stanze.

r) Besonders von der 72sten Stanze an.

s) Astolf kommt auf seiner Wunderreise nach dem Monde unter andern an den Tempel der Unsterblichkeit. Die ganze Dichtung ist allegorisch ausgeführt. Ein Greis, der Zeitgott, trägt in seinem weiten Mantel eine unzählbare Menge berühmter Namen herbei und schüttet sie in die Lethe. Ein ungestümes Gevögel, Raben, Geier und Krähen, schiessen auf den Fluß herab, um die sinkenden Namen zu entführen. Aber sie können, was sie fassen, doch nicht lange in der Luft halten. Die der Lethe von solchem Gevögel entrissenen Namen fallen wieder herab und gehen im Strome mit den übrigen unter. Nur was zwei Schwäne ergreifen, wird von ihnen glücklich entführt und dem Schatze im Tempel der Unsterblichkeit zugetragen. Zwei Schwäne, muß man dabei wissen, waren auch das Wappen des Hauses Este. Das Compliment, das diesem Hause hier gemacht wird, nimmt sich anfangs ein wenig link aus; aber Ariost zieht sich praktisch aus der Verlegenheit, indem er fortfährt:

vierzigsten der Streit zwischen Liebe und Pflicht im Herzen der Bradamante [t]); und in den beiden letzten Gesängen die Leiden Roger's und seiner Bradamante bis zu dem Anfange ihres Glücks und dem Ende des Gedichts.

Nicht immer zu den vorzüglichsten gehören die didaktischen Stellen, mit denen Ariost fast jeden Gesang seines großen Gedichts wie mit einer Vorrede anfängt. Selten ist der Abschnitt, der durch das Ende des vorhergehenden Gesanges gemacht wird, von der Art, daß gerade ein Uebergang zu einer Begebenheit von Bedeutung den Verstand reizte, Betrachtungen anzustellen, mit denen er sich bei andern Stellen nicht bemüht. Aber Pulci hatte in seinem Morgante ähnliche didaktische Einleitungen beliebt; und Ariost wollte auch in dieser Kleinigkeit die Manier des Pulci veredeln. Ueberdieß band er sich nicht ängstlich an das Gesetz, die Scene eines neuen Gesanges mit einer Betrachtung zu eröffnen. Ein Mal, zum Beispiel, macht er statt dessen, gegen den Geist seiner leichten Poesie, dem Hause Este ein sehr steifes Compliment. Er, der so manches Wunder zu besingen, keine Muse anruft, verzweifelt, schickliche und genugthuende Worte zu finden, um das Thema der Genealogie des Hauses Este poetisch vorzutragen. In

> Son come i cigni anco i Poeti rari,
> Poeti che non fian del nome indegni,
> Si, perche il ciel degli uomini preclari
> Non pate mai che troppo copia regni,
> *Si per gran colpa dei signori avari,*
> *Che lascian mendicare i sacri ingegni.*
>
> XXXV. 23.

t) Von der 39sten Stanze an.

In einem andern Sinne mochte es ihm freilich schwer werden, einem solchen Thema ein poetisches Interesse zu geben u).

Durch sein Talent, dichterisch, und immer natürlich, zu beschreiben, wurde Ariost zuweilen zu einer Ausführlichkeit hingerissen, die ihren Zweck verfehlen mußte, weil sie nur die eitle Bemühung verräth, das Unbeschreibliche, zum Beispiel das Individuelle einer außerordentlichen Schönheit, der Phantasie durch Worte zu vergegenwärtigen, die doch nur immer Zeichen des Allgemeinen sind x).

Unter den Dichtern des Alterthums hat ohne Zweifel keiner in seiner epischen Manier mehr Aehnlichkeit mit Ariost, als Ovid. Eine genauere Ver-

u) Der dritte Gesang, der das genealogische Thema enthält, hebt an:

Chi mi dara la voce e le parole
Convenienti a si nobil soggetto?
Chi l' ale al verso presterà, che vole
Tanto ch' arrivi *al alto mio concetto?* etc.

x) Unsers Lessings strenge Kritik der von den Italienern hochgepriesenen Beschreibung der Schönheit der Alcina, im siebten Gesange des rasenden Roland, ist bekannt. Wer kann sich auch des Kritisirens enthalten, wenn es in dieser Beschreibung unter andern heißt:

Quindi *il naso per mezzo il viso scende,*
Che non trova l'invidia, ove l'amende.

Wir erfahren dadurch, erstens, daß die schöne Alcina keine schiefe Nase hatte, und zweitens, daß diese Nase schön war. Wie sahe sie nun aus? — Man vergleiche aber die Beschreibung der Schönheit der Olimpia im eilften Gesange. Da ist keine unpoetische Verzierung dieser Art zu finden.

Vergleichung beider könnte nicht wenig zur Erläuterung der großen Verschiedenheit zwischen der romantischen und der antiken Vorstellungsart beitragen. Ovid's Poesie ist überdieß bey weitem nicht so an das Wesen der lateinischen Sprache gebunden, wie die Poesie Ariost's an das Wesen der italienischen Sprache. Der rasende Roland ist kaum übersetzbar [y]).

* * *

Die Lustspiele Ariost's verdienen nächst seinem Roland die Aufmerksamkeit der Nachwelt; aber was der Roland in seiner Art ist, sind sie in der ihrigen bei weitem nicht.

Es war ein Fehlgriff, den bei Ariost's Geschmacke nur die Umstände entschuldigen, und den diese selbst nur erklärbar machen, nach dem antiken Lustspiele in der Wahl der Charaktere und dem Gange der Intrigue das neuere zu formen, da ganz andere Zei-

y) Je vertrauter man mit der Poesie Ariost's wird, desto geneigter wird man, wenn gleich nicht im ganzen kritischen Ernste, das Urtheil zu billigen, das der Pfarrer im Don Quixote darüber fällt, als er mit dem Barbier die Bibliothek des verrückten Junkers mustert und unter andern Ritterbüchern auch Ariost's Roland vermuthet. Si aqui le hallo, sagt der Pfarrer, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno; però si habla en su idioma, le pondrè sobre mi cabeza. "Wenn ich ihn hier finde und er spricht eine andre Sprache, als die seinige, so habe ich weiter keinen Respect vor ihm. Spricht er aber in seiner Muttersprache, so lege ich ihn auf meinen Kopf." (Eine spanische Redensart, statt zu sagen, ich bezeuge ihm die größte Achtung.) *Don Quixote*, *Lib. I. cap. VI.*

Zeiten ganz andere Sitten mit sich gebracht hatten. Hätte Ariost als Schöpfer des italienischen Lustspiels den Unterschied zwischen der alten und neueren Zeit so richtig aufgefaßt, wie er sich in der Idee des romantischen Geistes seiner Epopöe durch keine unschickliche Nachahmung der Antike irre machen ließ; wer weiß, ob Muster von seiner Erfindung nicht auch andre dramatische Talente geweckt und den Italienern in der Folge Nationallustspiele im edleren Styl verschafft hätten, deren Stelle ihnen bis auf die neuesten Zeiten sinnreiche Harlekinaden vertreten mußten? Aber Comödien im alt-griechischen und römischen Geiste konnten die neueren Italiener unmöglich für Nationallustspiele annehmen. Sie nannten sie gelehrte Comödien (commedie erudite); und dieser Name war schon hinreichend, das nicht gelehrte Publicum zu verscheuchen und den lustigen Stücken, die im Nationalgeiste aus dem Stegreife mit charakteristischen Verkleidungen von umherziehenden Gesellschaften aufgeführt wurden, als wahren komischen Kunststücken (commedie dell' arte) den Triumph zu bereiten, den sie bis diesen Tag in Italien behauptet haben. Daß Ariost auf kein Nationallustspiel dachte, ist um so schwerer zu begreifen, da er die Bahn der Alten mit seinem ersten dramatischen Versuche in der Wahl der Form verließ und seine Cassaria in Prose schrieb. Aber man erinnere sich an die Geschichte des italienischen Theaters vor Ariost [z]). Das Theater in Ferrara war da, und die Lustspiele fehlten. Da man das Erwachen eines national-dramatischen Genies nicht abwarten und sich doch über den Harlekinaden-Geschmack des Volks erheben wollte, übersetzte

z) Vergl. Erster Band, S. 348.

te man Stücke des Plautus und Terenz. An diese Uebersetzungen, die nun einmal wenigstens das Publicum vom ersten Range befriedigten, weil dieses Publicum damals Geschmack an Gelehrsamkeit fand, schlossen sich neuere Lustspiele im Geiste der Alten auf das natürlichste an. Sie erhielten sich deßwegen auf den italienischen Theatern auch nur so lange, als unter den italienischen Großen die alte Litteratur ein Modestudium blieb; und was ein edles Nationallustspiel auf die Sitten wie auf den Geschmack des Volks hätte wirken können, konnte durch sie nie bewirkt werden.

Der Lustspiele Ariost's sind fünf. Das erste, die Cassaria, war, wie oben erzählt ist, in seiner ursprünglichen Gestalt ein jugendlicher Versuch. Das komische Interesse und die Correctheit, durch die es sich schon in dieser Gestalt empfahl, und die Autorität, die es in der Folge erhielt, waren es vermuthlich, was Ariost's Aufmerksamkeit wieder auf dieses Werk seiner Jugend lenkte, als er es zwanzig Jahre darauf umarbeitete und versificirte. Der Plan und die Charaktere sind aber in beiden Bearbeitungen ungefähr dieselben. Beide verrathen fast in jedem Zuge den Schüler des Plautus und Terenz. Es war eine eben so beschwerliche, als wenig belohnende Arbeit, Sittengemälde aus dem häuslichen Leben der Griechen und Römer so zu modernisiren, wie Ariost es versuchte. Sclavenhändler, die öffentlich schöne Mädchen als eine Waare verkaufen, und junge Wüstlinge, die für solche Mädchen schwärmen und sie durch Geld und List zu erobern suchen, waren auf einem Theater des neueren Europa Geschöpfe aus einer andern Welt. Sollten sich die Scenen, in denen solche Personen auf-

auftreten, wo denn besonders die Bedienten oder Knechte, nach dem Muster der Sclaven beim Plautus und Terenz, eine Hauptrolle spielen, als natürlich empfehlen, so mußten auch sie in eine fremde Welt verlegt werden. Unter den achtzehn Personen der Cassaria sind nicht weniger als acht nach den Sclaven des Plautus und Terenz copirte Knechte oder Bediente, deren Reden leicht die Hälfte des Dialogs im ganzen Stück betragen mögen. Nächst ihnen spielen die bedeutendsten Rollen zwei junge Gesellen, die mit Hülfe der Knechte einen Alten betrügen, und einen Kuppler (ruffiano) dazu; dann der Kuppler selbst, und die beiden Mädchen, die er als sein Eigenthum auf das vortheilhafteste zu verhandeln sucht. Um diese den alten Komikern abgeborgte Personen in der neuen Welt unter zu bringen, wird eine Stadt erdichtet, die Metellino heißt; und in diesem utopischen Metellino, wo man ungefähr auf halb europäischen, halb auf morgenländischen Fuß lebt, muß sich moderne Denkart mit der antiken vertragen, so gut es gehen will. Ein Dichter von so hellem Blick und so festem Tact, wie Ariost, konnte die Charaktere, die er zur Bearbeitung wählte, nicht auffallend verzeichnen; aber er war bei der Richtigkeit und Wahrheit seiner Zeichnung auf die allgemeinen Charakterumrisse eingeschränkt, die keinem Zeitalter und keinem Volke ausschließlich angehören. Was auf den griechischen und römischen Theatern ein lebendiges Gemälde der griechischen und römischen Welt gewesen war, wurde nun kalte Copie eines den meisten Zuschauern unbekannten Gemäldes. Dieser Mangel der Bestimmtheit, ohne die alle komische Darstellung bald ermüdet und nie befriedigt, konnte durch die Reinheit der Sprache und die Natürlichkeit des Dialogs in Ariost's Cassaria

ria weder in der prosaischen noch in der metrischen Bearbeitung ersetzt werden. Indessen sind es diese beiden Vorzüge, die dem Stücke noch immer einen Werth geben, und die es zu seiner Zeit besonders merkwürdig machen mußten [a]). Die platten Späße, an denen es hier auch nicht fehlt, mußten den Theil der Zuschau-

a) Ariost traf besonders glücklich die Natur des raschen Dialogs, der komische Scenen vorzüglich belebt und auf dem deutschen Theater bis auf Lessing fast unbekannt war. Zwei Knechte unterhalten sich über einen kleinen Schelmenstreich, den einer dem andern auszuführen zumuthet.

Nebbia. Se tù in mio loco fossi, così faresti; e forse peggio.
Gianda. Potrebbe essere. Ma non lo credo già; che non sò vedere, che ti giovi troppo.
Nebb. Jo non debbo fare altramente.
Gian. E perchè?
Nebb. Se mi ascolti, io te'l dirò.
Gian. T'ascolto. Dì!
Nebb. Conosci tu questo ruffiano, che da un mese in quà è venuto in questa vicinanza?
Gian. Conoscolo.
Nebb. Credo che tu gli abbia veduto un pajo di bellissime giovani in casa.
Gian. L'ho vedute, etc.

In der metrischen Umarbeitung ist diese Munterkeit des Wortwechsels verschwunden. Da heißt es:

Nebbia. Se dal padron le commission strettissime
Avessi avute, ch'io ho avute, io non dubito
Che faresti il medesimo.
Corbo. (So heißt nun der vormalige Gianda). Puote essere.
Nebb. E se mirassi, ov'io miro, parebbe ti
Ch'io non facessi abbastanza.
Corb. Ove miri tu?
Nebb. Jo te'l dirò. Tu dovresti conoscere etc.

Zuschauer schadlos halten, für den die Vorzüge des Stücks nicht da waren [b]).

Ariost's zweites Lustspiel, die Verwechselungen (i suppositi), war auch anfangs in Prose geschrieben. Der Inhalt ist, wie im Prolog nicht verhehlt wird, zum Theil dem Eunuchen des Terenz und den Gefangenen des Plautus nachgeahmt, aber mit Modificationen und Zusätzen genug, um das Ganze als ein neues Stück bestehen zu lassen. In der Erfindung und Behandlung des Stoffs, wie in der Leichtigkeit des Dialogs, bemerkt man bald den fortschreitenden Geschmack des Dichters. Die Scene ist in Italien und die Charaktere sind dem Zeitalter Ariost's schon um ein Merkliches näher gerückt. Unter andern nimmt sich ein pedantischer Doctor Juris sehr gut aus, besonders wenn er lateinische Brocken fallen läßt, die sein Schmeichler wie Goldkörner auffängt [c]). Ein Bedien-

b) Schon in der ersten Scene, wo der junge Herr Erostilo seinen Bedienten ruft, sagt er:

Non vaglion le parole con questo asino, nè vuol, se non per forza di bastone, obedir mai.

In den folgenden Scenen converſiren zwei Bedienten. Da sagt der eine:

Egli, del rimanente, sarà erede, non tu, bestia!

Und der andre erwiedert:

Una bestia sei tu, che non hai più discorso ch'un bue.

Und solcher Herzenserleichterungen, die denn doch Ariost selbst wohl nicht für witzig hielt, folgen noch mehr als eine.

c) In der metrischen Bearbeitung sind diese kleinen Züge noch mehr hervorgehoben. Folgende Stelle mag zugleich als Probe des versificirten Dialogs in den Lustspielen Ariost's und als Charakteristik eines Brodfacultisten und eines Parasiten hier stehen.

Cle

lienischen Litteratur. Das Sylbenmaß, fünffüßige Jamben mit einem daktylischen Schlusse (versi sdruccioli), giebt auch dem versificirten Dialog einen munteren und der komischen Darstellung sehr angemessenen Gang. Die Leichtigkeit der ganzen Manier ist wenigstens in einigen Scenen jedes Stücks musterhaft.

* * *

Unter den übrigen Gedichten Ariost's sind seine Satyren besonders als der erste Versuch merkwürdig, auch diese Dichtungsart in die italienische Litteratur einzuführen. Aber auch dieser Versuch gelang nicht so, daß er die burleske Satyre, die nun schon seit wenigstens einem Jahrhundert ein Nationalbedürfniß des italienischen Publicums war, hätte verdrängen können. Vielleicht nahm Ariost die Episteln des Horaz zum Muster. Wenigstens wählte er für die sieben Gedichte in *terza rima*, die seine Satyren heissen, die epistolarische Form. Sie sind an einige seiner Verwandten und Freunde gerichtet und gehören auch ihrem ganzen Inhalte nach in die Classe der vertrauten Briefe f). Wäre Ariost als Satyrendichter unbefangener gewesen, so würde ihm der Ton der epistolarischen Vertraulichkeit sehr zu statten gekommen seyn, um mit horazischer Anmuth zu spotten und zu unterrichten. Aber er bestimmte seine poetischen Briefe eigentlich, seinem Unwillen und seiner

f) Ohne allen Zweifel sind sie auch nicht vor dem Jahre 1534, also ein Jahr nach dem Tode des Dichters, gedruckt. S. Mazzuchelli l. c. Ihr Inhalt gestattete keine solche Publicität, so lange Ariost lebte. Sie kamen zu Rom auch bald in den Catalog der verbotenen Bücher.

ner übeln Laune Luft zu machen. Deßwegen vermißt man in ihnen ganz den heiteren Sinn, der fast alle übrigen Gedichte Ariost's auszeichnet und hier gerade an der rechten Stelle gewesen wäre. Statt, nach dem Beispiele des Horaz und Lucian, scherzend, allenfalls auch muthwillig, aber immer mit freier Seele, zu spotten, wie es der Muse, wenn sie das Sittenrichteramt ihrer würdig verwalten will, geziemt, verfällt Ariost bald als Strafprediger in den rauhen Juvenalischen Ton, bald drückt er nur seinen Mißmuth, besonders seine Unzufriedenheit mit den Großen aus, von denen er abhängig war. Nur hier und da, wenn es ihm leichter um's Herz wird, kömmt er auf den rechten Weg der neckenden Ironie und des heiteren Spottes. Als Beiträge zur geheimen Geschichte des Dichters sind diese Satyren um so mehr der psychologischen Aufmerksamkeit werth, aber als wahre Satyre um so weniger gelungen. Man lernt aus ihnen, wie der kluge Ariost, der als Weltmann sich ohne Zwang in alle nicht unedlen Verhältnisse zu fügen schien, den Freiheitssinn im Innersten seines Herzens bis zum Eigensinn trieb, sich seiner Verbindung mit dem poetisch von ihm hoch gepriesenen Hause Este als einer kaum erträglichen Knechtschaft schämte, und seine Ketten nur deßwegen nicht jeden Augenblick zerriß, weil er als freier Mann nicht verhungern wollte.

Die erste dieser Satyren fällt in die Periode, wo sich Ariost mit dem Cardinal Hippolyt von Este, der im Grunde nie ein Mann für ihn gewesen war, ganz entzweite. Man kann sie als ein artiges Gegenstück zu den Stellen im rasenden Roland ansehen, wo derselbe Cardinal verherrlicht wird. Ariost schreibt in dieser Epistel seine Apologie. Er sucht das Unge-

bührliche der Zumuthung, den Cardinal nach Ungarn zu begleiten, zuerst durch eine Schilderung dieses, nach seiner Meinung, abscheulichen Landes zu erläutern, wo Er, mit seiner katharralischen Constitution, "fast unter dem Pole," nicht so viel von dem kalten Boden, als von den geheizten Stuben, würde auszustehen gehabt haben. [g]) Er habe ja doch, sagt er, "für seine schnöde Sclaverei vom Cardinal nicht so viel erhalten, daß er bei Hofe die Zeche bezahlen könne." [h]) Und hier reißt ihn die Bitterkeit fort, den Apoll und die Musen anzuklagen, und alle Dichter aufzufordern, ihre Verse in's Feuer zu werfen und dafür die Kunst zu lernen, Aemter und Pfründen zu erschleichen. Wenn der "heilige Cardinal geglaubt habe, ihn durch Gaben zu erkaufen, so gebe er ihm diese Gaben zurück, und trete dafür wieder in den Genuß seiner vorigen Freiheit." [i]).

Weniger persönlich und reicher an feinen Zügen ist die zweite Satyre. Sie zeichnet die Kriecherei und das knechtische Wettrennen um Beförderung besons

g) E non mi nocerebbe il freddo solo,
Ma il caldo delle stufe, ch' ho sì infesto,
Che più che della peste me gl' involo.

Was sonst noch von dem kalten Ungarn hinzugesetzt wird, könnte Jedermann abschrecken, dahin zu reisen, wenn das damalige Ungarn noch das heutige wäre, oder wenn uns Ariost dieses Land als Geograph, nicht als ein verdrießlicher Dichter, beschriebe.

h) Jo per la mala servitute mia
Non ho dal Cardinale ancora tanto,
Ch'io possa fare in corte l'osteria, etc.

i) — — Se'l sacro
Cardinale comprato avermi stima
Con doni, acerbo non mi sia ni acre,
Rendergli, e tor la libertà mia prima.

sonders unter den geistlichen Höflingen. Nach Rom, meint er, müsse man gehen, um die Zeit, "wann die Cardinäle, wie die Schlangen, die Häute wechseln," [k]) und wann das Rad — der unter dem Namen der Rota Romana bekannte Gerichtshof — das "nicht nur den gottlosen Ixion züchtigt, sich mitten in Rom drehe, um mit langen Prozessen die armen Seelen zu martern." [l]) Da müsse man, um Zutritt vorzüglich bei den spanischen Herren zu erhalten, einen spanischen Landsmann mein Herr betiteln, um von ihm angemeldet zu werden und die Antwort zu vernehmen, die denn hier auch, komisch genug, in spanischer Sprache mitten in die italienischen Verse hinein gereimt ist: "jetzt geht es nicht. Ihr werdet besser thun, morgen früh wieder zu kommen" u. s. w. [m]). Der Ton der Satyre wird nun immer munterer. Der Entschluß, in den geistlichen Stand zu treten, wird für eben so bedenklich erklärt, als der, zu heirathen. Denn "ein Geistlicher sei übel daran, wenn ihm die Lust komme, eine Frau zu nehmen, und wer eine Frau habe, müsse sich die Lust vergehen lassen, ein Priester zu werden." [n]) Bald darauf heißt es von den

päbst-

k) — Ora che i Cardinali
A guisa delle serpi mutan spoglie.

l) Quando la *Ruota*, che non pur castiga
Ixion rio, si volge in mezzo a Roma,
L'anime a crucciar con lunga briga.

m) Fate, di grazia, che'l Signore
Ascolti, se gli piace, una parola!
— *Agora no se puede, y es mejore,*
Que vos torneis a la mañana. —

n) Indarno è, s'io son prete, che mi venga
Desir di moglie, e quando moglie io tolga,
Convien, che d'esser prete il desir spenga.

päbstlichen Regierung: "Auf der Einen Seite steht das Papier voll von Excommunicationen, auf der andern wird dem wilden Mars voller Ablaß ertheilt. Sollen Schweizer oder Deutsche gemiethet werden, so muß Geld da seyn, und der Diener hat den Schaden zu tragen" o). Verständlicher konnte selbst kein Protestant den Pabst und seinen Clerus angreifen.

Fast dasselbe Thema wird in der dritten Satyre, nur mit mehr persönlicher Bitterkeit gegen den Pabst Leo X., variirt. Ariost erzählt seinem Freunde Malaguzzo, daß er mit dem Herzog Alfons noch ziemlich gut zurecht komme, weil dieser neue Gönner ihm wenigstens mehr Ruhe gönne, als der vorige. Uebrigens würde es ihm noch besser gehen, wenn ihn sein Vater sogleich nach seiner Geburt wie Saturn seine Kinder behandelt, das heißt, lebendig gespeiset hätte p). Dieser inhumane Gedanke erinnert ihn an seine Lebensgeschichte, besonders an die schmeichelhaften Versprechungen, mit denen ihn der Pabst Leo getäuscht hatte. Dafür muß dieser Pabst und sein Hof unter der Feder des Dichters büßen. Ein Mährchen wird von einer großen Trockniß erzählt, wo ein Hirt dem großen Oberhirten eine Quelle anwies, aber dafür selbst nichts zu trinken und nichts, nur seine Heerde zu tränken, bekam,

o) Le scommuniche empir quinci le carte,
E quindi esse ministre si vedranno
L'indulgenzie plenarie al fiero Marte.
Se l'Elvezio condurre o l'Alemanno
Si dè, bisogna ritrovar i nummi;
E tutto al Servitor ne viene il danno.

p) Che s'al mio genitor, tosto ch'a Reggio
Daria mi partorì, faceva il giuoco,
Che fè Saturno al suo nell' alto seggio etc.

bekam, weil an so viele Vettern und Nepoten und an die guten Freunde, die geholfen hatten, ihm den schönsten aller Mäntel umzuhängen, zuerst die Reihe kommen mußte [q]). Ariost scheint, nach dieser Expectoration, dem Pabste eine Hülfsquelle in irgend einer Geldnoth angewiesen zu haben und dafür nicht belohnt worden zu seyn.

Der Ton der übrigen Satyren Ariost's ist von dem der drei ersten wenig verschieden. Mit ästhetischem und moralischem Interesse bemerkt man in ihnen nicht ungern den freimüthigen und unbillig zurückgesetzten Mann, der in einer reinen und nur selten unedlen Sprache über Menschen zürnt, die freilich eine Züchtigung verdienen mochten; aber man vermißt den Dichter, der die Geissel mit freier Hand über solche Menschen auch dann schwingen würde, wenn sie ihn nicht persönlich gekränkt oder zurückgesetzt hätten. Die fünfte Satyre enthält unter andern sehr gute, aber auch fast ganz ernsthaft mitgetheilte Rathschläge über das Betragen, das in der verdorbenen Welt ein junger Mann gegen seine Frau zu beobachten hat. In der sechsten kommen sehr gute Gedanken über die litterarische Erziehung vor [r]). Die siebente, die größten Theils biogra-

q) I Nipoti e i Parenti, che son tanti,
Prima hanno a ber, poi quei, che l'ajutaro
A vestirsi il più bel di tutti i manti.

r) Bei dieser Gelegenheit auch eine Notiz für Psychologen und Moralisten. Ariost wirft den Grammatikern und Humanisten vor, daß nur wenige unter ihnen sich nicht des Lasters schuldig machten, um dessen willen Sodom unterging.
Poco sono Grammatici ed Umanisti
Senza 'l vizio, per cui Dio Sabaoth
Fece Gomorra e i suoi vicini tristi.

 Wie

graphisch ist, muß niemand ungelesen lassen, wer von Ariost's Jugendjahren genauer unterrichtet seyn will.

Die Gedichte, durch die Ariost keine neue Bahn brach, aber bewies, daß auch er die Gefühle der Liebe nach romantischer Art zu singen, und noch mehr, daß er mit dem romantischen Styl in Gedichten der Liebe den antiken ohne Unnatürlichkeit zu vereinigen verstand, sind seine Elegien, Canzonen und Sonette [s]. Elegien darf man seine *Capitoli amorosi* besonders dann nennen, wenn man das Wort auch in der antiken Bedeutung nimmt. Freuden und Schmerzen der wollüstigen wie der idealisirenden Liebe sind in diesen sechzehn Capiteln in terza rima mit einer Wahrheit und freilich auch hier und da mit einer Ueppigkeit gezeichnet, in der Ovid, Tibull und Properz, jeder in einigen Zügen, ihre Poesie wiedererkennen würden. Aber ein romantischer Schleier, der über das Ganze gewebt ist, giebt diesen Capiteln durch die glückliche Verschmelzung der antiken Vorstellungsart mit der modernen ein besonderes und doch nicht unnatürliches Colorit. Von den Freuden der Liebe ist deßwegen in diesen Gedichten, gegen den Ton der Sonetten- und Canzonenpoesie, öfter, als von ihren Schmerzen, die Rede [t]; aber auch in den wollüstigsten Gemälden

Wie kam es, daß man andern Gelehrten der damaligen Zeit nicht denselben Vorwurf mit demselben Rechte machen konnte? Sollte das Studium der Alten so auf die Humanisten gewirkt haben?

s) Man findet sie in den Ausgaben der Werke Ariost's, und auch mehrere Mal besonders gedruckt unter dem Titel *Rime* di M. L. Ariosto.

t) Die vierzehnte Elegie fängt an:

Chi pensa, quanto il bel disio d'Amore
Un spirto pellegrin tenga sublime,

Non

den ist der natürliche Wohlstand geschont u). Eine sehr gefällige Allegorie zeichnet das erste Capitel oder die erste Elegie aus. Die neunte findet man im vier und vierzigsten Gesange des Roland wieder, wo sie, in Stanzen umgearbeitet, der treuen Bradamante in den Mund gelegt ist. Die Sonette und Canzonen, durch die Ariost, vermuthlich in seinen Jugendjahren, sich an die unübersehbare Reihe der Petrarchisten schloß, sind ihm weniger gelungen. Ein eigner Zug in diesen Sonetten und Canzonen ist eine poetische Aufmerksamkeit auch auf die geistigen Vorzüge der Geliebten. Die übrigen Petrarchisten haben von schönen Locken, Lippen, Händen, und besonders von schönen Augen so viel zu melden, daß sie der Seelen ihrer Damen nur im Vorbeigehen gedenken x). Ariost behauptet also auch in Zügen dieser Art

Non vorria non averne acceso il core.

— — — — — — —

Chi gusta, quanto un dolce creder sia
Sol esser caro a chi sola n'è cara,
Regna in un stato, a cui null' altro e pria.

Eben so die folgende:

Piaccia a chi piace, e chi lodar vuol, lodi
E chiami vita libera e sicura,
Trovarsi fuor degli amorosi nodi;
Ch' iò per me stimi chiuso in sepoltura
Ogni spirto ch' alberga in petto, dove
Non stille Amor la sua vivace cura.

u) Z. B. vorzüglich in der sechsten Elegie, die sich anfängt:
O più che'l giorno a me lucida e chiara,
Dolce, gioconda e avventurosa notte,
Quanto men ti sperai, tanto più cara; etc.

x) Als Proben eines Ariostischen Sonetts mag folgendes hier stehen:
Altri loderà il viso, altro le chiome
Della sua donna, altri l'avorio bianco,

Art den Charakter eines denkenden Dichters, den ihm nur eine oberflächige Kritik abstreitet, die den Verstand nur in Sentenzen findet [y]).

Trissin.

Unmittelbar nach Ariost einen gelehrten Versificator nennen, der auch außerhalb einer solchen Nachbarschaft als Dichter weder in der Nähe, noch in der Ferne glänzt, scheint eine absichtliche Verkleinerung der Verdienste zu seyn, die sein Andenken bei der Nachwelt noch immer erhalten. Aber Trissin war ein Zeitgenoß Ariost's; und so wie Ariost durch seine halb komische Epopöe und seine Lustspiele, so wollte Trissin durch ein ganz ernsthaftes Heldengedicht und ein Trauerspiel das Gebiet der italienischen Poesie zu seiner Zeit erweitern. Wie weit beides ihm gelang und

Onde formò Natura il petto e'l fianco;
Altri darà a' begli occhi eterno nome.
Me non bellezza corrutibil come
Un ingegno divino ha mosso un quanco;
Un animo così libero e franco,
Come non sente le corporee some;
Una chiara eloquenza che deriva
Da un fonte di saper, una onestade,
Di cortesi atti, e leggiadria non schiva,
Che, s' in me fosse arte e la bontade
Della materia ugual, ne faria viva
Statua, che durerie più d'una etade.

Der Schlußgedanke möchte wohl am wenigsten Beifall finden.

y) Was der gute Meinhard in seinem bekannten Buche über den Charakter der italienischen Dichter zum Beschlusse der Charakteristik Ariost's wohlmeinend beibringt, ist denn freilich auch eben kein Document einer mehr als oberflächigen Kritik.

und wie er mit seinen beschränkten Talenten wenigstens als Trauerspieldichter in Italien den Ton angeben konnte, ist also hier zu erzählen kein unschicklicher Ort. Ihn unter der Menge seiner versificirenden Zeitgenossen namentlich hervorzuheben, ist der Geschichtschreiber seinem Andenken schuldig, weil er doch wenigstens als Nachahmer der Alten zu seiner Zeit eine neue Bahn brach.

Giovan Giorgio Trissino, geboren zu Vicenza im Jahr 1478, also nur vier Jahr jünger als Ariost, war, wie dieser, von adlicher, aber reicherer Familie. Seine Lebensgeschichte, so weit sie bekannt ist, hat aber noch weniger psychologisches Interesse, als die Geschichte Ariost's. Mit seiner Poesie steht sie nur in zufälliger Verbindung[z]). Auch er wurde liberal und zum Staatsmann erzogen. Ob er schon früh, oder erst in der Folge, mit der alten Litteratur vertraut wurde, ist nicht gewiß. Im vier und zwanzigsten Jahre seines Alters gieng er nach Rom. Von dem Pabste Leo X. wurde er bald bemerkt und als Gesandter an den Kaiser Maximilian geschickt. Seit dieser Zeit war sein Glück in der bürgerlichen Welt gemacht. Er muß zu Gesandschaftsgeschäften sehr brauchbar gewesen seyn, weil nach dem Tode Leo's X. auch Clemens VII. ihn als seinen Nuntius an den Hof des Kaisers Carl V. und an die Republik Vene-

z) Eine kurze Notiz von der Lebensgeschichte des Trissin steht vor der besten, vom Marchese Maffei besorgten Ausgabe seiner Werke, Verona, 1729, in klein Folio. Man vergleiche damit *Tiraboschi*, Storia etc. Tom. VII. part. 3. p. 99.

Venedig schickte. Der Kaiser Carl V., in dessen Diensten er auch eine kurze Zeit gewesen zu seyn scheint, beehrte ihn mit dem vornehmen Orden vom goldnen Vliesse a). Immer aber scheint er die Stunden, die ihm seine politischen Arbeiten offen liessen, den schönen Künsten und litterarischen Studien, unter andern auch seinen Speculationen über die italienische Grammatik und die Verbesserung der italienischen Orthographie, gewidmet zu haben. Er liebte nächst der Poesie vorzüglich die Baukunst, und war reich genug, auf eigne Rechnung seine architektonischen Ideen auszuführen. Mit Hülfe des Palladio, dessen Name damals erst anfing berühmt zu werden, baute er sich ein schönes Lustschloß auf seinem Landgute Criccoli. Häusliche Verdrießlichkeiten, besonders ein Prozeß, den er mit seinem Sohne erster Ehe zu führen hatte, verbitterten ihm den letzten Theil seines Lebens. Indessen erreichte er ein Alter von zwei und siebzig Jahren. Er starb zu Rom im Jahr 1550.

Die chronologische Ordnung der Gedichte Trissin's ist von seinen Biographen nicht genau angemerkt. Wir verlieren auch nichts dabei. Alle diese Gedichte, die Sonette und Canzonen ausgenommen, tragen ungefähr dieselben Spuren einer peinlichen Nachahmung der Alten; und nur die Reinheit der Diction und eine Simplicität der Darstellung, die, wenn gleich im Grunde nicht viel mehr als Trivialität, doch wenigstens das Gegentheil von Affectation und Uebertreibung ist, konnte ihnen die

a) Unter mehreren Briefen, die seinen Werken vorgedruckt sind, unterschreibt er sich auch Giovan Giorgio Trissino *del Vello doro*. Das Vließ war also auch ihm keine Nebensache.

die Achtung verschaffen, die sie vor manchen geistreicheren, aber incorrecteren Gedichten erhielten. Außer der Befreiung Italiens von den Gothen, dem ersten Versuche einer regelmäßigen Epopöe in der italienischen Litteratur, ist unter Trissin's poetischen oder poetisch seyn sollenden Werken sein Trauerspiel Sophonisbe berühmt. An dieses schließen sich das Lustspiel: Die Zwillinge (im Italienischen I simillimi), und zwei Idyllen. Daß Sonette und Canzonen auch unter Trissin's Versen nicht fehlen, bringt schon die allgemeine Geschichte der italienischen Poesie so mit sich.

Eine Epopöe im antiken Styl soll das Werk seyn, das die Befreiung Italiens von den Gothen (*Italia liberata da' Gotti*) überschrieben ist. Aber es kann nicht wohl eine Epopöe heissen, weil es überall kein Gedicht ist. Weder aus der Erfindung, noch aus der Ausführung spricht ein poetischer Geist. Trissin erzählt in gutem Toscanisch und in Versen, die nicht übel, wenn auch nicht besonders harmonisch, klingen, die Geschichte der Zerstörung des gothischen Reichs in Italien. Das Ganze dieser Erzählung ist in sieben und zwanzig Bücher abgetheilt. Als Nachahmer Homer's und Virgil's glaubte Trissin seinen epischen Versen vor allen Dingen den Reim entziehen zu müssen. So viel richtiges Gefühl hatte er für die Natur seiner Muttersprache, daß er ihr nicht die Form des Hexameters aufdrang. Er wählte zu seinem epischen Sylbenmaße den Vers in fünffüßigen Jamben ohne Reim. Mag er, oder, wie Andre erzählen, sein Freund Rucellai die ersten reimlosen Verse (versi sciolti) dieser Art gewagt haben; die Idee, solche Verse zu machen, kann mit der Erfindung

dung der metrischen Form der Sonette und der *Ottava rima* gar nicht verglichen werden. Man brauchte bei der in den italienischen Gedichten herrschenden Versart nur den Reim zu sparen; und das neue Sylbenmaß war gefunden. Aber um es nicht zu misbrauchen und sich durch das bequeme Jambenspinnen nicht zur ermüdenden Geschwäzzigkeit verführen zu lassen, mußte man entweder energisch zu dichten, oder selbst ein leichtes Geschwäz poetisch zu coloriren verstehen; und Trissin verstand weder das Eine, noch das Andre. Die Erfindung, so viel von der Composition dieser Erzählung nicht historische Wahrheit ist, folgt schläfrig dem chronologischen Faden der Geschichte. Im ersten Buche kommt der Kaiser Justinian mit Hülfe eines Engels, der ihm im Traum erscheint, auf den Gedanken, eine Armee nach Italien zu schicken, um das Reich der Gothen zu zerstören. Er beruft seine Rathsversammlung. Sein Gedanke wird gut befunden. Belisar erhält das Commando. Im zweiten Buche rücken die Truppen aus allen Gegenden des Reichs zusammen und werden gemustert. Im dritten hält die Geschichte ein wenig inne, damit etwas von der Liebe des Prinzen Justin und der Prinzessin Sophie erzählt werden kann, was auf die folgenden Begebenheiten wenig oder gar keinen Einfluß hat. Mit dem vierten Buche, wo die Armee in Italien landet, fangen auch schon die Eroberungen an. Eine Stadt wird nun nach der andern eingenommen. Sehr ausführlich und mit topographischer Genauigkeit [b]) wird beson-

b) Diese topographische Genauigkeit zu unterstützen, ist der grossen Ausgabe von 1729 auch ein Kupferstich beigefügt, der die Stadt Rom, wie sie zur Zeit der Gothen gewesen seyn soll, im Grundrisse darstellt.

besonders die Belagerung und Eroberung Rom's beschrieben. Dabei giebt es denn auch Zweikämpfe. In einer Schlacht siegen die Gothen. Dafür werden sie zum Beschlusse total geschlagen. Der gothische König Vitiges wird gefangen genommen und nach Constantinopel abgeführt; und die Erzählung schließt mit der Bemerkung, daß "Alles, was auf Erden geschieht, vom Willen Gottes abhängt." c) Diese prosaische Erfindung zur Epopöe zu beleben, sollen erstens die überirdischen Wesen dienen, die die irdischen Begebenheiten leiten. Unter diesen steht der Gott der Christen an der Spitze, und seine eigenen Eigenschaften sind um ihn herum personificirt d). Die Engel gehen in ihrem Beruf als Boten vom Himmel zur Erde und von der Erde zum Himmel ab und zu. Aber auch die alten mythologischen Götter fehlen nicht. Sie sind die Intelligenzen der Gestirne, die mit ihnen einerlei Namen führen. Diese Intelligenzen beruft der Gott der Christen in dem Pallaste, den ihm Vulcan gebauet hat, zusammen, um sich mit ihnen zu berathschlagen. Da treten denn Saturn, Jupiter, Mars und die übrigen Planeten auf; und an diese schliessen sich, als Personen, die im antiken Olymp keinen Zutritt

c) Perche le cose, che si fanno in terra,
Tutte dipendon del voler di Dio.

d) Schon zu Anfange des ersten Buches, als Gott auf die Geschöpfe herabblickt, tritt in ihm zuerst die Vorsehung auf und bittet seufzend um die Freiheit Italiens. Gott antwortet ihr lächelnd und nennt sie: Meine Tochter.

— Un alma virtù, che Providenza
Da voi si chiama, sospirando disse:
O caro padre mio, etc. — — —
Rispose *sorridendo* il padre eterno:
Figliuola, il tuo pensier molto mi aggreda.

tritt hatten, die personificirten Sternbilder Orion, Cassiopeja u. s. w. e). So wollte Trissin mit seiner Maschinerie den Geschmack seiner Zeitgenossen wieder dahin zurückführen, wo Dante stehen blieb. Heerführer und Helden erfand er eine unübersehbare Menge, aber meist nur ihre Namen, wie zu einer Musterrolle, und dabei ihre Wappen, wie zu einem Adelslexicon, ohne durch irgend einen bedeutenden Charakterzug einen vor dem andern hervorzuheben f). Ein junger Herzog von Athen soll eine Art von Achill, so wie ein alter Herzog Paul den Nestor, unter den übrigen vorstellen. Jener heißt deßwegen auch Achill. Seine größte That ist die Ueberwindung eines gewaltigen Gothen, den er sich, wie David dem Riesen Goliath, ohne Schwerdt, Spieß und Schild, und nur, statt der Schleuder, mit einem Knotenstocke bewaff-

e) L'eterno Rè nel suo palazzo eterno,
Che fabbricolli *il protettor di Lenno*,
Fece chiamare il suo consiglio eterno;
E primamente se ne intraro in esso
Le intelligenzie delle stelle erranti,
Saturno, Giove, Marte e il biondo Apollo etc.
Libr. XXI.

f) Im zweiten Buche, einer verkehrten Nachahmung des homerischen Catalogus navium, werden alle Provinzen des orientalischen Kaiserreichs und diesen gemäß alle Truppen mit ihren Anführern registrirt. Da heißt es denn z. B.
— Primo era descritto nella lista
Il buon Paulo Toscan, Conte d'Isaura,
D'anni, di senso e d'eloquenza pieno,
Ed aveva in mezzo del suo scudo d'oro
Un bel specchio d'acïajo per insegna.
Seguiva il buon Longin, Conte d'Egitto,
Questi avea nel scudo etc.
So geht es in der ermüdendsten Monotonie lange Seiten fort.

waffnet, entgegenstellt, weil er stark genug ist, ihn mit den Händen zu Boden zu werfen [g]). Der Heerführer Belisar wird zwar nie ohne besondre Attention genannt, aber durch alle schönen Beinamen, die er erhält, so wenig wie durch die Besiegung des Riesges, den er vom Pferde herabreißt, indem er ihm hintenauf springt, ein poetisch merkwürdiger Charakter [h]). Und ganz im Styl dieser Erfindung ist die Erzählung vom ersten bis zum letzten Buche durchgeführt. Der Kaiser Justinian heißt fortwährend, damit er so nahe als möglich neben Gott gestellt werde, der Mitregent der Welt (correttor del mondo). Als er den Belisar zum Oberbefehlshaber der Truppen ernennt, installirt er ihn auch schon vorläufig zum Vice-Kaiser von Italien und überreicht ihm ein Zepter. Belisar verneigt sich auf ein Knie, und spricht: "Großmüthiger und gar hoflicher Herr, der Ihr mit artigen Gaben und hohen Ehren die menschlichen Wünsche zu überwinden versteht; ich werde mich bemühen, eines solchen Amts nicht unwürdig zu scheinen und mich so zu betragen, daß ich Eurer Hoffnung entspreche." [i]) Reden in diesem Tone nehmen ungefähr ein

Drit-

g) L'audace Achille poi se n'uscì nudo
Dall' altra parte, e solamente avea
Un nodoso bàston nella man destra.
Libr. XX.

h) — Saltolli in groppa
Con un salto leggier, che parve un pardo.
Libr. XXVII.

i) Magnanimo Signor, tanto cortese,
Che con leggiadri doni e larghi onori
Vincer sapete i desiderj umani;
Mi sforzerò, di non parere indegno
Di tanto ufficio, e di portarmi in modo,
Ch'io corrisponda alla speranza vostra
Lib. I.

Drittheil des ganzen Werks ein. Als der schöne Justin die Abschiedsvisite bei der Kaiserin Theodora macht, "hat er den Amor bei sich, der ihm überall Gesellschaft leistet." k) Als nun Amor die schöne Sophie hereintreten sieht, "spannt er seinen Bogen, stellt sich hinter den schönen Justin," l) und schießt so der Dame in's Herz. Als das Heer ausrücken soll und "die schöne Aurora mit goldnen Locken den Sterblichen den Tag und die Sonne herbeiführt, hört der große Belisar andächtig eine feierliche Messe und nimmt dann Urlaub von dem Herrn der Welt." m) So wechseln durch die ganze Erzählung die trivialsten Reden mit frostig prunkenden Beschreibungen auf eine Art ab, die nur durch die Correctheit der Sprache erträglich wird. Dieser Correctheit verdankt das Ganze die philologische Achtung, in der es sich noch immer bei den Litteratoren erhielt. Das Publicum hatte nie Lust, es zu lesen n).

Mehr

k) Ed avea seco Amor, che quasi sempre
Gli facea compagnia, ovunque andava.
Lib. II.

l) Adattò (*la saetta*) sull' arco,
Poi si raccolse dietro al bel Giustino.
Lib. II.

m) La bella Aurora con le aurate chiome
Rimenava a' mortali il giorno e'l Sole,
Quando il gran Belisario, avendo udita
Divotamente una solenne messa,
Prese licenza del signor del mondo.
Lib. III.

n) Die ersten neun Bücher wurden erst im Jahr 1547 zu Rom gedruckt; die achtzehn folgenden das Jahr darauf zu Venedig; und nie wurde es wieder aufgelegt bis zum Jahr 1729. — Bernardo Tasso sagt in einem seiner Briefe, daß es ein gelehrtes Gedicht sei und vor-

Mehr Glück machte Trissin's Trauerspiel Sophonisbe. Wenn sich auch bezweifeln läßt, ob es vor dem Paust Leo X. feierlich aufgeführt wurde, wie Einige erzählen, so erregte es doch Aufsehen und wurde durch die Autorität, die es als das erste in seiner Art erhielt, für das italienische Theater nützlich und verderblich. Ein romantisches Trauerspiel mit den Sitten und allenfalls selbst mit den Wundern der fabelhaften Ritterzeit wäre für das italienische Publicum das rechte gewesen. Auch die zufällige Form der griechischen Tragödie hätte so wenig nachgeahmt werden müssen wie die griechischen Sylbenmaße. Aber Trissin, dem es beschieden war, mit einem regelmäßigen Trauerspiele den Ton anzugeben, trat blindlings in die Fußtapfen der Alten. Ohne die wesentliche Schönheit der tragischen Dichtungen des Sophokles und Euripides von der zufälligen zu unterscheiden, ahmte er gleich ängstlich die eine mit der andern nach. Vor allen Dingen ließ er unter den Personen seiner Sophonisbe den Chor nicht fehlen. Als ob zum zweiten Male die Tragödie von ungefähr aus den Chorgesängen bei den Bacchusfesten entstehen sollte, ließ er seinen Chor, eine Gesellschaft von Weibern in der Stadt Cirtha, nicht einen Augenblick abtreten. Bald muß sich dieser Chor in die Gespräche aller übrigen Personen des Drama's mischen, bald durch lange Gesänge die dramatische Handlung unterbrechen. Den Gesängen gab Trissin die metrische Form der gewöhnlichen Canzonen. Auch im Dialog geht er zuweilen zu der Canzonenform

vortreffliche Sachen enthalte. „Aber, setzt er hinzu, quasi il giorno medesimo, che e' stato uscito, è stato sepolto.

aus freier Wahl genommen hatte und ihm im Herzen den Massinissa vorzog, der jetzt mit ihren Feinden, den Römern, alliirt war. Daraus erklärt sich auch die Bereitwilligkeit, mit der sie nach kurzen Tractaten dem Massinissa, der nun auftritt, nach seinem Wunsche die Hand giebt. Die Scene, in der sie vorher vor ihm auf die Knie fällt und um Gnade fleht, hat den Affect und die Würde der wahren Tragödie s). Nur wird man auch hier durch gemeine Nebenzüge gestört, z. B. wenn Massinissa antwortet, "er wisse von selbst, daß er von solcher Natur sei, daß er sich über das Unglück Andrer nicht freue." t) Den täuschenden Augenblick, wo die Sonne des Glücks für die unglückliche Sophonisbe wieder aufzugehen scheint, benutzt der Chor, um seine Empfindungen in einer lyrischen Apostrophe an die Sonne vorzutragen. Man kann diesen Chorgesang zu den besten unter den lyrischen Scenen der Sophonisbe zählen u). Die folgen-

s) Fate mi questa grazia ch'io vi chieggio,
Per le care ginocchia ch' ora abbraccio,
Per la vittoriosa vostra mano
Piena di fede, e di valor, ch'io bacio.
Altro rifugio a me non e rimaso
Che voi, dolce Signore, a cui ricorro
Siccome al porto della mia salute.
E se ciascuna via pur vi sia chiusa,
Di tor mi dell' arbitrio di costoro,
Togletemi da lor col darmi morte.
Einige Ausdrücke in dieser Rede der Sophonisbe, z. B. das "*dolce Signore*", darf man nach italienischer Vorstellungsart nicht wie nach der unsern beurtheilen.

t) Jo sò per me, ch' io son di tal natura,
Che non m' allegro mai dell' altrui male.
Um so etwas ohne Lachen zu lesen, müßte man auch für das Rührende der übrigen Stellen keinen Sinn haben.

u) Hier ist die erste Strophe:
Almo celeste raggio,

Del-

genden Scenen sind alle, bis auf die letzte, eben nicht reich an tragischem Pathos. Lälius, dann Scipio, treten auf, um in langen Disputationen dem Massinissa zu beweisen, daß er seine neue Gemahlin als Gefangene an die Römer auszuliefern verbunden sei. Die Scene, in welcher Massinissa sich entschließt, der Geliebten, die er nicht retten kann, einen Gifttrank zu schicken, um ihr sein Wort wenigstens zur Hälfte zu halten, hätte auch einem der unbedeutendsten Dichter leicht besser gelingen können. Trissin läßt seinen Massinissa ganz trocken erklären, daß er nachgeben will, weil er sieht, daß die Römer auf ihrer Forderung bestehen. Aber er bittet sie, nicht übel zu nehmen, daß er zugleich suchen will, so gut es möglich ist, sein Wort zu halten, das er in der Uebereilung gegeben habe x). Dann tritt er ab, um zu überlegen, wie er

Della cui santa luce
S'adorna il cielo, e si ristora il mondo,
Il cui certo viaggio
Si belle cose adduce,
Che 'l viver di quaggiù si fa giocondo;
Perche, sendo ritondo,
Infinito ed eterno,
Il di dopo la sera,
E dopo primavera
Mena la state, e poi l'autunno e'l verno;
Onde la terra e'l mare
S'empie di cose preziose e rare.

Die *belle cose* und *cose preziose e rare*, dann das Prädicat *infinito* bei der Sonne, und die vollständige Aufzählung der vier Jahrszeiten muß man einem Trissin nicht als Fehler anrechnen, wenn man seine Verse nicht ganz wegwerfen will.

x) Poscia ch'io vedo esser la voglia vostra
D'aver costei, più non farò contrasto;
spricht Massinissa, und ergiebt sich in sein Schicksal.

er die Sache am klügsten anzufangen hat. Der Chor hält indessen durch eine Unterhaltung mit einem Hofdiener die Handlung so lange hin, bis ein Bote kommt, und berichtet, was sich indessen im Pallaste zugetragen hat. Statt einer Scene, in der Sophonisbe den Giftbecher annehmen und ausleeren sollte, erhalten wir hier also nur die Erzählung davon. Sophonisbe erscheint nicht anders wieder, als schon sterbend; und hier zeigt Trissin noch ein Mal, daß er nicht ohne Anlage zur tragischen Poesie war. Der letzte Abschied, den Sophonisbe von ihrer Freundin Erminia nimmt, der sie die Rettung ihres jungen Sohnes aufträgt, ist eben so warm als natürlich gezeichnet [y]). Nach dem Tode der Heldin des Stücks wird dann auch das Ach! und Weh! in Ausrufungen nach griechischer Manier nicht gespart [z]). Der langweilige Massinissa kommt noch

y) Sophonisbe tritt sterbend auf mit den Worten:
Cara luce del Sole, or stà con Dio!
E tu, dolce mia terra,
Di cui voluto ho contentar la vista,
Alquanto anzi ch'io mora!
Erminia fällt ihr in die Rede:
Voglio venir, voglio venir anch'io
E star con voi sotterra.
Den Vorsatz, mit ihrer Freundin zu sterben, giebt sie nicht eher auf, bis sie von dieser überzeugt wird, daß sie ihr lebend noch als Freundin einen wichtigen Dienst erzeigen müsse.

z) Das griechische οἴμοι nachzuahmen, ruft Erminia nach dem Tode ihrer Freundin anfangs nichts als ein Mal über das andere Oimei.
Erminia. Oimei!
Coro. Non la movete giù di questa sedia,
Ma via portetela con essa.
Ermin. Oimei! Oimei!
Coro. Tenetela da' lati, etc.
Ermin. Oimei! Oimei! Oimei!

noch ein Mal wieder, um zu einem feierlichen Begräbnisse Befehl zu geben. Der Chor schließt das Stück mit trivialen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge.

Auch Trissin's Lustspiel, die Zwillinge (I simillimi) empfiehlt sich dem Sprachforscher durch philologische Correctheit. Uebrigens würde es nur dann in einer Geschichte der Poesie eine genauere Anzeige verdienen, wenn es in der neueren Litteratur das erste in seiner Art wäre, wie es die Sophonisbe in der ihrigen ist. Die Scene des Stücks ist zwar zu Palermo; aber die Nachahmung der Charaktere und der Manier des Plautus und Terenz ist in jedem Zuge noch weit merklicher, als in den Lustspielen Ariost's. Die Verwickelung beruht, wie in den Verwechselungen (Suppositi) Ariost's, auf den schon im Alterthum verbrauchten Stoffe einer wundersamen Aehnlichkeit zweier Zwillingsbrüder. Eine öffentliche Courtisane fehlt auch nicht unter den handelnden Personen. Der ganzen Composition einen recht griechisch-antiken Schnitt zu geben, brachte Trissin sogar in dieses Lustspiel einen Chor, weil er vermuthlich neben dem Plautus und Terenz auch den Aristophanes nachahmen und den Geschmack wieder einführen wollte, den selbst die Griechen bei der Verbesserung ihrer Comödie verließen.

Als Verfasser mehrerer Canzonen, Sonette u. d. gl. ging Trissin auf dem alten Wege mit seinen Zeitgenossen fort. Seiner prosaischen Schriften wird im dritten Capitel dieses Buchs weiter gedacht werden.

Rucellai.

Als Nachahmer der Alten wetteiferte mit Trißin sein Freund Giovanni Rucellai, geboren zu Florenz im Jahr 1475. Beide Freunde haben auch fast dieselbe Lebensgeschichte [a]). Auch Rucellai war von vornehmer Familie, und überdieß noch verschwägert mit dem Hause der Medici. Zum Staatsmann erzogen, wurde er im dreissigsten Jahre seines Alters von seiner Regierung als Gesandter nach Venedig geschickt. Im Jahr 1513, als der Cardinal Johann von Medici unter dem Namen Leo X. den päbstlichen Thron bestieg, trat Rucellai, vielleicht in der Erwartung eines ähnlichen Glücks, in den geistlichen Stand. Pabst Leo nahm ihn auch sogleich in seine Dienste, trug ihm bald dieses, bald jenes Geschäft auf, beförderte ihn aber nie bis zur Cardinalswürde. Rucellai war schon vierzig Jahr alt, als sein erstes Trauerspiel, die Rosmunde, in seinem Garten zu Rom vor dem Pabste aufgeführt wurde. Ob dieses Trauerspiel erst kurz vorher, oder schon früher, entstanden war, wissen wir nicht. Eben so fehlen genauere Nachrichten von der Geschichte des Trauerspiels Orest, durch das Rucellai fortfuhr, die alten Tragiker nachzuahmen. Das Lehrgedicht Die Bienen scheint die letzte unter seinen dichterischen Arbeiten gewesen zu seyn. Er reisete indessen als päbstlicher Nuntius nach Paris. Auf dem Rückwege, im Jahr 1521, erhielt er die Nachricht von dem Tode des Pabstes Leo. Was er jetzt an Hoffnungen verloren hatte, suchte er durch eine elegante Rede wieder einzubringen, die er in lateinischer

a) Eine kurze Nachricht von dem Leben des Rucellai steht vor der artigen Ausgabe seiner Werke: Padova, 1772, in Octav.

scher Sprache an den neuen Pabst Adrian VI. hielt [b]). Aber auch von diesem Pabste, der nicht lange regierte, wurde Rucellai so wenig wie von dessem Nachfolger Clemens VII. mit dem Cardinalshute beglückt. Er starb als Castellan der Engelsburg im Jahr 1525. Noch auf seinem Sterbebette empfahl er angelegentlich durch seinem Bruder die Revision seines poetischen Nachlasses, besonders des Lehrgedichts Die Bienen, seinem Freunde Trissin.

Das Lehrgedicht Die Bienen (*Le api*) ist unter den dichterischen Werken Rucellai's das bekannteste. Es verdient auch die Achtung, in der es sich noch immer erhält, nicht bloß wegen der classischen Correctheit seiner Diction. Die Harmonie zwischen der Manier und dem Gegenstande ist eine der wesentlichen Schönheiten des Ganzen. Rucellai scheint eine wahre Zärtlichkeit für die kunstreichen Thierchen gefühlt zu haben, die er didaktisch besingen wollte. Er gab seinem Gedichte eine ökonomische Wendung. Vorschriften, die Erziehung und Wartung der Bienen und das Einsammeln des Honigs betreffend, geben der Composition die didaktische Form. Aber nicht sowohl der Nutzen, als die merkwürdige Natur der Bienen, beschäftigte seine poetische Aufmerksamkeit. Die Aehnlichkeit zwischen einem Bienenstaat und einer Monarchie unter Menschen gab seinem Thema in seinen Augen eine solche Würde, und die Süßigkeit des Honigs hatte

b) Wer Lust hat, diese Rede zu lesen, findet sie in der Paduanischen Ausgabe der Werke des Rucellai mit abgedruckt. Wenn man sie aber allein fände, würde man nach dem Namen den Verfasser nicht errathen; denn Rucellai nannte sich auf lateinisch Oricellarius.

hatte für ihn einen so poetischen Reiz der Lieblichkeit, daß er Beides in sein Gedicht zu übertragen suchte. Noch interessanter wurden ihm die Bienen durch die hohe Meinung, die er von ihrer Keuschheit hegte. Nach seiner Naturgeschichte, die er zum Theil aus den alten Autoren nahm, ist eine Biene von so strenger Sittsamkeit, daß sie unverzüglich jeden Menschen sticht, der sich kurz vorher des vertrauten Umgangs mit einer Person des andern Geschlechts schuldig gemacht hat. Von dieser naturhistorischen Meinung begeistert, glaubte Rucellai nicht zu viel zu thun, wenn er seine Bienen Jungfräulein und sogar Engelchen nannte [c]). Was aber auch immer diese und manche andre Vorstellungen, die Rucellai in sein Gedicht verwebte, für uns Lächerliches haben mögen; sie trugen dazu bei, seiner ganzen didaktischen Erfindung einen Ton zu geben, auf den ein geistloser Nachahmer nie verfallen seyn würde. Sei dieses Werk mitunter noch so mikrologisch und tändelhaft; es ist doch ein Gedicht, und kein frostiges Fabricat des poetisirenden Fleißes. Es ist nicht nur in der neueren Litteratur das erste Lehrgedicht, wenn man anders diesen Namen nicht an geistlose Versuche verschwenden will; es ist auch nichts weniger als ein Werk

c) *Virginette caste* und *Vaghe Angelette* heißen die Bienen schon in den ersten Zeilen dieses Gedichts. Nachher sagt Rucellai weiter von ihnen:

Tu prenderai ben or gran maraviglia,
S'io ti dirò, che *ne' lor casti petti*
Non alberga giammai pensier lascivo,
Ma pudicizia e sol disio d'onore.

Und an einer andern Stelle wird die Pflicht der Keuschheit den Bienenvätern besonders an's Herz gelegt:

Però sia *casto* e netto e sobrio molto,
Chiunque ha in cura questa *onesta prole*.

Werk der peinlichen Nachahmung. Rucellai übertraf seinen Freund Trissin an Geschmack, wie an Phantasie. Er bildete sich nach Virgil; aber er copirte nicht Virgil's römische Vorstellungsart. Das ganze Gedicht besteht aus einem einzigen Buche von ungefähr anderthalb tausend reimfreien Jamben. Mit einer sehr glücklichen Wendung wird der Mangel des Reims, den Rucellai und Trissin unter allen neueren Dichtern zuerst aufgaben, sogleich in den ersten Zeilen auf Rechnung der Empfindlichkeit der Bienen geschrieben, die an den Felsen, wo das Echo wohnt, nicht gern verweilen [d]). Dann folgt eine Ankündigung des Inhalts des Gedichts und eine poetische Zuschrift desselben an Trissin, der bei dieser Gelegenheit in freundschaftlichem Ernste der Stolz seines Zeitalters genannt wird [e]). Die Geschichte eines Bienenstaats und die Honigernte, die diesem Staate ein Ende macht, wird nun anmuthig und in den lieblichsten Versen erzählt. Zu Episoden war in einem Gedichte von nicht größerem Umfange kein Raum. Das für

d) In diesem Anfange des Gedichts erkennt man sogleich den Geist der ganzen didaktischen Manier des Rucellai.

Mentr' era per cantare i vostri doni
Con alte rime, o Virginette caste,
Vaghe Angelette delle erbose rive,
Preso del Sonno, in sul spuntar dell' Alba,
M' apparve un coro della vostra gente,
E dalla lingua, donde s'accoglie il mele,
Seiolsono in chiare voce este parole:
O spirito amico — — — —
— — — — — — —
Fuggi le rime e'l rimbombar sonoro.
Tu sai pur che l'imagin della voce,
Che risponde dai sassi, ove *Eco* alberga,
Sempre nimica fù del nostro regno.

e) O chiarissimo onor dell' età nostra!

für erlaubt sich Rucellai einige moralisch-politische Digressionen, die aber freilich wohl von den wenigsten Lesern so ernsthaft aufgenommen werden möchten, wie es mit ihnen gemeint ist, z. B. wenn er von der monarchischen Verfassung des Bienenstaats Veranlassung nimmt, der Monarchie unter andern auch deßwegen das Wort zu reden, weil nur Ein Gott im Himmel ist [f]), und wenn er hierauf die geistliche Monarchie und besonders die Tugenden des Pabstes Clemens VII. hoch preiset [g]). Auch einige Gleichnisse, so treffend sie zu ihrer Zeit seyn mochten, fallen in's Lächerliche; z. B. wenn die streitenden Bienen, die man durch eine Schaale voll Honig zur Ruhe bringt, mit rebellischen Schweizersoldaten der damaligen Zeit verglichen werden, die der Vernunft eher Gehör gaben, wenn Gründe von einem Becher Wein unterstützt wurden [h]). In der Kunst, malerisch zu beschreiben,

f) Lascia regnare un Re solo ad una gente,
Siccome anco un sol Dio si trove in cielo.
L'allegro vincitor con l'ale d'oro
Tutto dipinto del color dell' Alba
Vedrai per entro alle falangi armato
Lampeggiare, ed ornare il regal seggio.
v. 340. sq.

g) Però voi che *creaste in terra un Dio*,
Quanto, quanto vi deve questa etado,
Perche rendeste al mondo la sua luce!
— — — — — — —
O *divo Giulio!* O fonte di clemenza
Onde il bel nome de *Clemente* hai tollo etc.
v. 359. sq.

h) Come quando nei *Suizzeri* si muove
Sedizione, e che si grida all' arme,
Si qualche uom grave allor si leva in piede
E comincia a parlar con dolce lingua,

ben, scheint Rucellai seinen Virgil vorzüglich zum Muster genommen zu haben [i]).

Aengstlicher hielt sich Rucellai als Trauerspieldichter an die antiken Formen. Seine Rosmunde, die ungefähr zu gleicher Zeit mit der Sophonisbe Trissin's entstanden zu seyn scheint, wird von einigen Litteratoren für eine Nachahmung der Hekuba des Euripides ausgegeben. Die Aehnlichkeit des Stoffs ist aber nur sehr entfernt, und in der Manier nähert es

E in tanto fa portar ondanti vasi
Pieni di dolci ad odorati vini,
Allora ognun le labbra e'l mente immerge
Nelle spumanti tazze etc.

v. 324. sq.

i) Z. B. in der Beschreibung der Vorbereitungen zu einer Schlacht unter den Bienen:

Allor concorron tepide, e ciascuna
Si mostra nelle belle armi lucenti,
E col dente mordace gli aghi acuti
Arrotando bruniscon come a cote.
Movendo a tempo i piè, le braccia e'l *ferro*
Al suon cruento dell' orribil *tromba;*
E stanno dense intorno al lor Signore
Nel *padiglione*, e con voce alta e roca
Chiaman le genti in lor linguaggio all' arme.

v. 272. sq.

Ein wenig affectirt sind hier nur die Ausdrücke *ferro*, *tromba* und *padiglione*. -- Zuweilen fallen die Beschreibungen da, wo sie gar zu lieblich seyn sollen, auch in's Spielende; z. B. in der folgenden sonst schönen Stelle:

-- Surgano ivi appresso chiari fonti,
O corran chiari e trenolanti rivi
Nutrendo gigli e violette e rose
Che in premio dell' umor ricevon ombra
Dai *fiori*, e i *fior* cadendo *infioran*
Grati la madre e'l liquido ruscello.

es sich andern griechischen Trauerspielen nicht weniger, ohne den Geist derselben zu erreichen. Der Dialog ist in reimlosen Jamben. Die Chorgesänge sind Canzonen. Ein Chor von Weibern, der als mithandelnde Person nicht fehlt, scheint indessen beim Anfange des dritten Acts — denn das Stück ist regelmäßig in fünf Acte abgetheilt — nicht gegenwärtig zu seyn. Auch die Einheit des Orts erlaubte sich Rucellai zu verletzen. Die Handlung ist einfach. Die Charaktere sind entweder unbedeutend, oder gar gemein; und die Scenen da, wo sie Schaudern erregen sollen, ekelhaft. Auch in der Ausführung zeigt sich wenig dramatische Kunst. Rosmunde, die Tochter eines Königs der Gepiden, sucht den Leichnam ihres in der Schlacht gegen den Longobardenkönig Albuin gebliebenen Vaters, gegen das ausdrückliche Verbot des Siegers, zu begraben. Sie tritt mit ihrer Amme auf, der sie erzählt, was der Leser und Zuschauer wissen sollen. Dann singt der Chor ein Lied voller Betrachtungen über das Unglück und den Tod [k]). Das ist der erste Act. Im zweiten wird Rosmunde, nachdem sie die letzte Pflicht der kindlichen Liebe erfüllt hat, von den Soldaten des Königs Albuin ergriffen. Sie tröstet sich und ihre Begleiterinnen mit der Bemerkung, daß "ein edler Tod unter den schönen Dingen den ersten Platz einnimmt" [l]). Im dritten Act wird die gefangene Fürstentochter vor den König Albuin geführt. Zugleich wird diesem Könige der Kopf des Vaters der Rosmunde gebracht. Der barbarische Longobardenkönig befiehlt,

k) Das Lied fängt an:
Frà le cose *mortali*
Non nacque al mondo peggio
Di quella che frà noi dimandiam *Morte*.

l) Generosa morte
Ha il primo loco fralle cose belle.

fiehlt, den Schädel zu zersägen und zum Trinkgeschirr einzurichten [m]). Einfach und edel antwortet Rosmunde auf die Frage: ob sie die Thäterin sei, die den Leichnam ihres Vaters begraben habe? mit wenigen Worten: "Warum sollt' ich es leugnen? Ich bin es." [n]) Sie geht heldenmüthig dem Tode entgegen. Aber Albuin merkt an, daß er "noch nicht überlegt habe, zu welcher Todesstrafe er sie verurtheilen wolle." [o]) Sein Feldherr Faliscus räth ihm, die schöne Gefangene lieber zu heirathen, als hinrichten zu lassen; und Albuin antwortet naiv: "Daran hatte ich noch nicht gedacht." [p]) Rosmunde sträubt sich, sehr natürlich, gegen den Heirathsantrag des Mannes, der aus dem Schädel ihres Vaters ein Trinkgeschirr hat machen lassen; aber der Rath ihrer Amme bringt auch sie auf andre Gedanken [q]). So zieht sich die Handlung durch den vierten und fünften Act mehr lächerlich und ekelhaft, als tragisch, bis zur Katastrophe hin. Rosmunde wird von dem brutalen Albuin gezwungen, zur Vermählungsfeier aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken. Aber noch vor der wirklichen Vermählung macht ein junger Fürst Almachild, der längst Rosmunden lieb-

m) Segate il cranio, e fattelo ben netto,
E circondate d'or l'estreme labbra,
Perche ne' più solenni miei conviti
Ber vò con esso.

n) Perchè deggio negarlo? Jo son quell' essa.

o) Ver' è, ch' ancor non ho deliberato
Qual é'l supplicio ch'io le voglio dare.

p) Questo non m'era ancor venuto in mente.

q) Conosco ben, che tu m'hai detto il vero.
Come che duro sia il poterlo fare,
Pur' il farò, etc.
Darauf singt das Chor:
Quanto val un consiglio che sia buono!

liebte, der Noth ein Ende durch einen Meuchelmord. Er schleicht sich zu dem betrunkenen Albuin ins Zelt, und haut ihm den Kopf ab. Der Bote, der zum Beschlusse des Stücks diese tröstliche Nachricht bringt, setzt hinzu, daß Almachild "den Kopf des ermordeten Königs beim Barte gefaßt und ihn darauf in ein Tuch gewickelt habe, bloß in der Absicht, ihn der Prinzessin Rosmunde zu bringen." r) Rosmunde fühlt nun, daß "denn doch ein Gott im Himmel ist", und der Chor schließt mit einer Ermahnung an die Fürsten, nicht so grausam zu seyn, wie der König Albuin, weil es Gott mißfällig ist s).

Rucellai's zweites Trauerspiel, der Orest, ist eine Umarbeitung der zweiten Iphigenie des Euripides. An der Hand eines solchen Führers war es leichter, den rechten Weg der tragischen Kunst nicht zu verfehlen. Vielleicht giebt es aber auch in der ganzen Mythologie und Geschichte keinen Stoff, der sich von selbst dem Trauerspieldichter zur Entwickelung des edelsten Pathos mehr darbietet, als eben diese, nachher auch oft genug auf allerlei Art verarbeitete Ankunft des Orest und seines Freundes Pylades in Taurien, wo die Priesterin Iphigenie in dem Orest, den sie opfern soll, ihren Bruder entdeckt. Rucellai folgt dem Euripides nicht Schritt vor Schritt. Einige Mahl ist es ihm gelungen, seinen Meister glücklich zu verbessern. Mehrere Veränderungen, die er mit der Iphigenie des Euripides vornahm, betreffen aber

r) Almachilde lo prese per la barba,
E dentro a certo panno lo rinvolse,
Sol per portarlo nella tua presenzia.

s) Ciascun, che regge, impari
Dal dispietato Re che morto giace,
A non esser crudel; ch'a Dio non piace.

aber nur Nebensachen; und hier und da vernichtete er sogar die Schönheit seines Originals durch grelle Zusätze, in der guten Meinung, den tragischen Effect dadurch zu verstärken. Statt, wie Euripides, die früheren Begebenheiten, die die Handlung des Stücks motiviren, von der Iphigenie in einem Prolog erzählen zu lassen, schob Rucellai eine Vertraute ein, der stückweise ungefähr dasselbe erzählt wird. Die Freundschaft des Orest und Pylades hat er schöner als Euripides gezeichnet[t]). Auch den Charakter der Iphigenie

t) Bei'm Euripides will zwar Pylades auch seinen Freund Orest nicht überleben. Aber wie frostig erklärt er ihm dieß!

'Αισχρον θανοντος σȣ βλεπειν ἡμᾶς φαος.
Κοινᾷ τ' ἐπλευσα, δεῖ με και κοινῇ θανεῖν.
Και δειλιαν γαρ, και κακην κεκτησομαι etc.
(Act III)

Rucellai läßt seinen Pylades an das Urtheil, das die Welt über ihn aussprechen wird, bei dieser Gelegenheit gar nicht denken. Ein schwarzer Mantel wird gebracht. Welcher von beiden Freunden ihn umhängen will, soll geopfert werden. Beide stürzen auf den Mantel zu, ihn der weiblichen Person, die ihn bringt, zu entreissen.

Pilade. Donna, porgete a me cotesta vesta!
Oreste. Donna, porgete a me cotesta vesta!
Pilade. Deh, lascia a me, da, lascia a me vestirla!
Oreste. Lasciala a me, ch'io fui primo a pigliarla.
— — — — — — — — —
Pilade. Pria resteranno fuelte a questi panni
Queste man dalle braccia; etc.

Nach diesem Wettkampfe der Freundschaft folgt, zum Beschlusse ein Chorgesang, dessen eine Stanze mit den trefflichen Zeilen anfängt:

Quando nacquer costor, nel ciel sereno
Eran le Grazie e le Virtuti elette
Innanzi a Giove in un bel cor ristrette.

genie hat er zarter behandelt; denn er läßt sie nicht betrügerisch den König Thoas mit schlauen Reden überlisten. Aber aus dem taurischen Könige Thoas selbst glaubte er, wie aus dem Longobardenkönig Albuin in der Rosmunde, ein brutales Ungeheuer machen zu müssen. Bei'm Euripides nimmt dieser Thoas, als er hört, daß die Fremdlinge mit der Bildsäule der Diana entwichen sind, sogleich Vernunft an. Freilich muß Minerva selbst erscheinen und ihn belehren. Bei Rucellai aber, der die Minerva nicht in's Spiel ziehen wollte, endigt Thoas die Handlung mit den plattesten Flüchen und Gotteslästerungen [u]), und mit dem Versprechen, den, der die flüchtige Iphigenie zur See einhohlt und wieder bringt, zum Admiral zu ernennen [x]). Eine genauere Analyse dieses Trauerspiels, das nur Umarbeitung eines antiken ist, würde für den Zweck dieser allgemeinen Geschichte der Redekunst zu ausführlich seyn. Gehörte es ganz dem Rucellai an,

u) Vorher, als die beiden Freunde noch in seiner Gewalt sind, mahlt er sich dithyrambisch in seiner Phantasie die Lust, sie in einer Hetze von wilden Thieren zerreissen zu lassen.

Quanto *sarebbe bello*, averli inchiusi
Dentro al teatro, e delle tigri in mezzo,
E veder, *dismembrando a pezzo, a pezzo*,
Dilaniar colle rabbiose zanne, etc.

Als er nun vernimmt, daß sie entwichen sind, fängt er die gotteslästerlichen Flüche an:

Sian maledette *le superne menti*
Degli Dii, delle Dee, qualunque sono,
Ch' hanno in governo le celesti rote
E'l giro ardente dell' eterne fiamme etc.

Die Rede, in die sich seine Flüche verlieren, ist über sechzig Zeilen lang.

x) Quel di voi, che questa donna prende,
Ammiraglio fo io de' nostri mari.

an, so würde es mit allen seinen Fehlern, so wie es ist, der italienischen Litteratur noch mehr Ehre machen.

Alamanni.

Der dritte unter den italienischen Dichtern, die in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts als Nachahmer der Alten berühmt wurden, war Alamanni. Seine Geschichte ist merkwürdig genug; aber was sie merkwürdig macht, steht mit seiner Poesie nur in zufälliger Verbindung [y]).

Luigi Alamanni, geboren zu Florenz im Jahr 1495, wurde schon als Jüngling, nachdem er eine liberale Erziehung genossen hatte, durch Patriotismus oder Parteygeist, in die politischen Unruhen seines Vaterlandes verwickelt. Seine Familie, die zu den vornehmsten in Florenz gehörte, war von der Partey des Hauses Medici, an dessen Spitze damals der Cardinal Julian stand. Auch Luigi Alamanni schloß sich anfangs an diesen Cardinal. Aber eine Privatmißhelligkeit, vielleicht auch der vertraute Umgang mit dem Staatsmann Machiavell, änderte die Gesinnungen des jungen Mannes. Er ging zu den Feinden der Mediceer über. Mit ihnen trat er in die große Verschwörung gegen den Cardinal, die im Jahre 1522 das mediceische Haus auf immer stürzen sollte.

Die

y) Der Artikel Luigi Alamanni in Mazzuchelli's Wörterbuche ist sehr ausführlich und auch beim Studium der politischen Geschichte dieses Zeitalters brauchbar.

Die Verschwörung wurde entdeckt. Alamanni rettete sich durch die Flucht. Fünf Jahre hielt er sich unstätt bald in verschiedenen Gegenden von Italien, bald in Frankreich auf. In Brescia wurde er einmal arretirt; aber er entkam wieder. Indessen wurde der Cardinal Julian von Medici unter dem Namen Clemens VII. zum Pabst erwählt. Aber in Florenz war das Glück den Mediceern desto weniger günstig. Vor den siegenden Truppen des Kaisers Carl V., zu dessen Gegnern der neue Pabst gehörte, floh der Anhang dieses Pabstes aus Florenz. Alamanni kehrte nun auf kurze Zeit in seine Vaterstadt zurück. Im Herzen ein Gegner des Kaisers, weil er sich bey seinem Aufenthalte in Frankreich an den König Franz geschlossen hatte, gewann er doch das Zutrauen der Partheien in Florenz so weit, daß man ihm Gesandschaftsgeschäfte anvertraute. Dieß dauerte aber auch nicht völlig drei Jahr. Der Kaiser selbst sah kein anderes Mittel, den ewigen Factionsintriguen der Florentiner ein Ende zu machen, als die Wiedereinsetzung eines Mediceers mit unversteckter Souveränität. Mehrere der heftigsten Feinde des mediceischen Hauses wurden hingerichtet; andre wurden exilirt. Alamanni, der nach der Provence verwiesen wurde, schloß sich seit dieser Zeit ganz an den König Franz I. von Frankreich. In Paris, Fontainebleau und den Gegenden umher, vollendete er sein Lehrgedicht vom Landbau. Der König Franz machte ihm die Freude, ihn als seinen Gesandten mehrere Mal nach Italien, selbst an den Kaiser Carl V. zu schicken. Damals war es, als Alamanni den Beweis von Geistesgegenwart gab, der von keinem seiner Biographen mit Stillschweigen übergangen wird. Mitten in einer Anrede, die er an den Kaiser hielt und in der er einige Mal, vielleicht

leicht gar zu pathetisch, des kaiserlichen Adlers erwähnte, unterbrach ihn der Kaiser lächelnd durch Wiederhohlung einer Stelle aus einem Gedicht, in dem Alamanni den kaiserlichen Adler den "Raubvogel" genannt hatte, "der, um mehr zu verschlingen, zwei Schnäbel trägt" [*]). Alamanni antwortete, ohne die Fassung zu verlieren, "anders spreche man in Versen zu einer Zeit, und anders zu einer andern Zeit in Prose; und der rasche Einfall eines jungen Mannes, der die Verbannung aus seiner Vaterstadt nicht sogleich habe verschmerzen können, sei nicht mit der ruhigen Ueberzeugung eines Mannes von reiferem Alter zu verwechseln." Nach dem Tode des Königs Franz stand Alamanni auch bei dessem Nachfolger Heinrich II. in Ansehen. Er starb 1556 im ein und sechzigsten Jahre seines Alters. Zu Paris in der Franziscanerkirche wurde er begraben.

Alamanni's Schicksale erinnern an Dante; aber die Poesie beider ist nicht nur in ihrem Wesen durchaus verschieden; Alamanni trennte die seinige auch fast ganz von seinen politischen Verhältnissen; und er konnte es um so leichter, da seine Denkart in keiner Beziehung schwärmerisch war. Kleine Ausfälle gegen die Gegner seiner Partei, zum Beispiel gegen den Kaiser Carl, kann man ihm nicht als politischen Fanatismus anrechnen; und die schönen Sachen, die er in seinem Lehrgedichte vom Landbau seinem Gönner, dem König Franz, sagt, gehören in eine Classe mit jeder andern poetischen Höflichkeit, durch die sich Dichter ihren Mäcenaten empfehlen zu müssen glauben. Alle

*) L'aquila grifagna,
Che, per più divorar, due becchi porta.

Alle Arbeiten Alamanni's tragen das Gepräge eines männlichen Verstandes und eines eben so reinen als soliden Geschmacks. Aber das poetische Talent dieses Dichters war sehr beschränkt. Er verstand, gut zu beschreiben; er war Herr seiner Sprache; seine Diction ist classisch; seine Verse sind harmonisch; aber es fehlte ihm an Phantasie und Erfindungsgeist. Des Bedürfnisses, das er nicht befriedigen konnte, sich selbst, wie es scheint, gar nicht bewußt, behalf er sich, wo er mit Beschreibungen und Lehren nicht ausreichte, mit Nachahmung und Umarbeitung fremder Werke, und wandte dabei eine Geduld auf, die um so merkwürdiger ist, da er ihrer als Geschäftsmann doch auch bedurfte.

Das Werk, das Alamanni's Namen eine classische Autorität erworben hat, ist sein Lehrgedicht vom Landbau (della Coltivazione) [a]). Man darf nur die ersten zehn Zeilen lesen, um sogleich von der musterhaften Eleganz der Sprache und der Versification angezogen zu werden. Alamanni hatte in der Behandlung seiner reimlosen Verse den Alten den Ruhepunkt in der Mitte eines Verses, oder die sogenannte Cäsur abgelernt, die man in Trissin's und Rucellai's Versification noch sehr vermißt. Nach seinem Virgil bildete er sich eine energische Sprache, die auch trivialen Vorschriften einen Nachdruck und der Poesie überhaupt den männlichen Ton giebt, den italie-

nische

a) In der Ausgabe in Quart (Padova, 1718), wo das Gedicht Rucellai's von den Bienen angehängt ist, hat man diesem angehängten Gedichte erläuternde Anmerkungen von Ruberto Titi, dem Gedichte Alamanni's selbst aber auch nicht eine Zeile zur Erläuterung der ökonomischen oder historischen Anspielungen beigefügt.

nische Gedichte nur selten haben [b]). Lehren und Beschreibungen mischte er so glücklich zusammen, daß fast auf jeden ökonomischen Gegenstand seines Gedichts ein poetisches Licht fällt [c]). So weit hatte er die Idee der didaktischen Poesie vortrefflich gefaßt. Aber als ein poetisches Ganzes blieb sein Lehrgedicht weit hinter Virgils Landbau eben deßwegen zurück, weil es als ein prosaisches Ganzes richtiger ausgemessen ist; und nach hinreissend hervorstechenden Stellen, deren es in Virgils Gedichte so viele giebt, und die man die Pulsadern nennen möchte, aus denen auch den übrigen Theilen des Ganzen ein poetisches Leben zuströmt, sieht man sich in Alamanni's Werke

b) Das Gedicht fängt an:
Che deggia, quando il Sol rallunga il giorno,
Oprar il buon cultor nei campi suoi;
Quel che deggia l'estate, e quel che poscia
Al pomifero autunno; al freddo verno;
Come ride il giardin d'ogni stagione;
Qual sieno i miglior dì, quai i più rei;
O magnanimo Re, cantare intendo,
Se fià voler del Ciel. Voi, dotte suore,
Lontan lasciando d'Elicone il fonte,
Non v'incresca a venir qui, dove infiora
Lari e Durenza le campagne intorno.

c) Z. B. in der Ermunterung an den Landmann, seine Feldarbeit früh anzufangen:
Or qui surga il villan, ne tempo aspetti
Di veder già spuntar i frondi, e i fiori
Del suo sommo valor cortesi effetti;
Ma con speme e ardir riprenda in mano
Li aguti ferri suoi, truovi la vite,
Che dal materno amor sospinta forse
Tanti figli a nudrir nel seno avrebbe,
Chi no'l vietasse allor, ch' in brevi giorni
Scarca d'ogni vigor s'andrebbe a morte.
Lib. I. v. 298 sq.

Werke fast ganz vergebens um [d]). Virgil's Georgica erscheinen in ihren vier Büchern, prosaisch beurtheilt, freilich nur als vier Fragmente. Aber eben dadurch bewies Virgil sein richtiges Gefühl für das Wesen der didaktischen Poesie, daß er nichts weniger als seinen Gegenstand theoretisch zu erschöpfen gesonnen war. Nicht in der Oekonomie systematisch zu unterrichten, sondern die poetischen Seiten der Landwirthschaft in vier großen Gemälden darzustellen und dadurch als Dichter und Lehrer das Interesse seiner Nation für diese Gegenstände zu beleben, das war der Plan seines Lehrgedichts. Alamanni, der wohl fühlte, daß er Virgil's Manier nicht verbessern konnte, wollte sein Muster in der Composition unglücklicherweise durch Ordnung und Vollständigkeit übertreffen. Er geht die sämmtlichen Geschäfte des Landmanns chronologisch nach den Jahrszeiten durch. Dieß gab vier Bücher. Nun blieb noch der Gartenbau übrig, dessen Theorie sich mit der Beschreibung der übrigen Theile der Landwirthschaft nicht wohl verweben ließ. Ein fünftes Buch, dessen Thema der Gartenbau ist, folgt also als ein erster Anhang; und an diesen ersten Anhang schließt sich in einem sechsten Buche noch ein zwei-

d) Die wenigen dieser schöneren Stellen sind überdieß nur Nachahmungen der Alten, z. B. folgende Apostrophe an die Venus, nach einer bekannten Stelle beim Lukrez:

Alma Ciprigna Dea, lucente stella
De' mortai, dei Dei vita e diletto;
Tu fai l'aer seren; tu queti il mare;
Tu dai frutti al terren; tu liete e gai
Fai le fiere e gli augei; che dal tuo raggio
Tutto quel, ch' é fra noi, radoppia il parto.
Al tuo santo apparir la nebbia e'l vento
Parton veloci, etc.

Lib. I. v. 268. sq.

zweiter, der eine Sammlung von Witterungsregeln enthält. Diese durchaus unpoetische Anordnung hätte noch immer durch Digressionen und Episoden ein wenig versteckt werden können; aber auch darauf mochte sich Alamanni nicht einlassen, vielleicht oder wahrscheinlich mit Fleiß nicht, weil er prosaische Einheit der Composition mit poetischer verwechselte. Bei aller Eleganz der Sprache und der Bilder ist sein langes Lehrgedicht — denn einige Bücher haben über, und einige nahe an tausend Verse — für Jeden, der etwas mehr verlangt, ermüdend. Unpatriotisch ist es auch; nicht weil es dem König Franz von Frankreich zugeeignet ist und dessen Lob, zuweilen auch in etwas steifen Phrasen e), verkündigt; auch nicht, weil es zunächst die französische Landwirtschaft zum Gesichtspunkte hat; sondern weil es ausdrücklich die Italiener auffordert, ihr schöneres Vaterland zu verlassen und sich in Frankreich anzubauen f). Stellt man es neben Rucellai's Gedicht von den Bienen, so übertrifft es dieses an Correctheit der Manier, besonders in der Vermeidung des falschen

e) Z. B.
Il glorioso Re Francesco, *eletto*
Per far ricco fra noi d'onor il mondo.

f) Fuggasi lunge omai del seggio antico
L'Italico villan; trapasse l'Alpi;
Truove il Gallico sen; sicuro posi
Sotto l'ali, Signor, del vostro impero.
E se qui non avrà, come ebbe altrove,
Così tepido il sol, sì chiaro il cielo;
Se non vedrà qui verdi colli Toschi
Ove ha il nido più bel Palla e Pomona etc.
Dann werden die Vorzüge Frankreichs gepriesen. Die ganze Stelle steht in artigem Contrast mit Virgils patriotischem Lobe Italiens, wovon sie eine Nachahmung ist.

schen Pathos und in der Einheit des Tons; aber Rucellai's Werk hat doch bei allen seinen Fehlern und seiner Beschränktheit mehr Charakter und Leben.

Eben so viel Geschmack in der Behandlung der Sprache und des Versbaues, und noch mehr Geduld, aber auch noch mehr Gleichgültigkeit gegen den Geist der wahren Poesie, bewies Alamanni durch seine beiden Epopöen, wenn man anders die versificirten Erzählungen Giron der Edle (Girone il Cortese) und die Avarchide (l'Avarchide) so nennen will, weil jede nicht weniger als vier und zwanzig Bücher in eleganten Stanzen begreift. Der Giron ist nichts weiter als eine metrische Uebersetzung eines französischen Ritterromans (Giron le Courtois), der damals in Frankreich häufig gelesen und vorzüglich von dem Könige Franz geschätzt wurde [g]). Auf besonderes Verlangen dieses Königs übernahm Alamanni das mühsame Geschäft, den französischen Roman in italienische Stanzen zu übertragen und ihn bei der Gelegenheit von den romaresken Auswüchsen zu reinigen, mit denen ein gebildeter Geschmack sich nicht vertragen konnte. Die Erfindung und Anordnung ließ er fast ganz unverändert. Sie zu beurtheilen, ist also hier nicht der Ort. Die Darstellung ist leicht und gefällig, aber monoton und ohne alle Originalität.

g) Die neueste Ausgabe dieses Giron scheint die zu Bergamo, 1757, in zwei Bändchen gedruckte zu seyn. Die Zueignung an den König Heinrich II. von Frankreich — denn der König Franz erlebte die Vollendung des Werks nicht — enthält einen Bericht von den Rittern der Tafelrunde, aus dem man sieht, wie wenig damals noch Rittermährchen von historischer Wahrheit geschieden waren.

tät h). Doch hat diese Arbeit Alamanni's in ihrer Art noch mehr poetisches Verdienst als die Avarchide, die nichts anders ist als eine der wunderlichsten Umarbeitungen der Ilias, die je einem Dichter in den Sinn kommen konnte i). Statt die Ilias zu übersetzen, hielt Alamanni, um ihre Schönheiten in's große Publicum zu bringen, für rathsam, sie in ein Rittergedicht zu verwandeln. Dazu fand er nichts weiter nöthig, als, die epische Handlung, ganz so, wie sie zur Homerischen Dichtung gehört, aus der trojanischen Ebene nach Frankreich in die Gegend von Bourges zu verlegen, das ehmals Avarcum geheissen haben soll. Nach diesem unbedeutenden Avarcum nannte er seine modernisirte Ilias Avarchide. In der Avarchide treten nun, verkleidet wie auf einer

h) Die erste Stanze ist eine Nachahmung des unächten Anfangs der Aeneis. Alamanni fühlte die Unschicklichkeit des *Ille ego qui quondam* etc. nicht, das in der Folge noch manche philologische Disputation veranlaßte. Als Virgilianer nach seinem Sinne fing er seine Quasi-Epopöe an:

Jo che giovin cantai d'ardenti amori
I dubbiosi piacer, le certe pene,
Poi destai per le selve fra i pastori
Zampogna inculte e semplicette avene;
Indi l'arte e l'oprar ai buon cultori
Mostrai ch'al campo e a greggi si conviene;
Or di miei giorni alle stagion mature
Narrerò di Giron l'alte avventure.

i) Die kleine Handausgabe, Bergamo, 1761, in zwei Bänden, ist das Seitenstück zu der vorhin angeführten Ausgabe des Giron. Der Herausgeber sagt als Kritiker in der Vorrede: Questo poema è stato fatto a imitazione dell' Iliade d'Omero, e tanto la rassommiglia, che *l'Italia può a ragione gloriarsi, d'avere in quello il suo Omero.* So genügsam ist die Kritik der meisten italienischen Litteratoren.

ner Maskerade, die homerischen Helden unter andern Namen im Rittercostum auf. Achill heißt Lancelot. Aus seiner Anhänglichkeit an die schöne Sclavin Briseis wird eine regelmäßige Liebschaft mit einer Prinzessin Clandiane gemacht. Der König Artus ist Agamemnon. So hat fast jede Person der Ilias in der Avarchide ihre Rittermaske; und so weit es nur irgend die neue Decoration erlaubte, folgt die epische Erzählung in vier und zwanzig Büchern Schritt vor Schritt den vier und zwanzig Büchern der Ilias. Sogar der sogenannte Schiffs-Catalog oder das Verzeichniß der Heerführer und ihrer Mannschaft im zweiten Buche der Ilias ist nach gehöriger Veränderung des Zufälligen im zweiten Buche der Avarchide ziemlich wiederhohlt. Hätte Alamanni das Wesen der homerischen Manier verstanden, würde er ohne Zweifel auch diese nachgeahmt haben. Aber er begnügte sich mit einer charakterlosen Eleganz. Nur wo er etwas Auffallendes in Gedanken und Wendungen bey seinem Homer fand, glaubte er sich so nahe als möglich an das Original schliessen und deßwegen die homerischen Stellen nur übersetzen zu müssen [k]).

Unter

k) Z. B. im zweiten Buche bei der Ankündigung des Verzeichnisses der Heerführer und ihres Gefolges:

Or voi, figlie chiarissime di Giove,
Sacrate Muse, cui niente è scuro,
Contate a me, perch'io gli canti attrove,
I duci e i Re, che seguitaro Arturo;
Ch'a narrar l'altro stuol, che seco muove,
Voce aver converria di ferro duro,
Con mille lingue e mille bocche poi;
Ond'io dirò quei soli, e gli altri voi.

Nur die letzte Zeile ist ein schlechtes Compliment für die Musen. Homer weiß nichts von einem ähnlichen Gedanken.

Unter den übrigen poetischen Arbeiten des fleissigen Alamanni sind die bekanntesten mehrere hundert Sonette, in denen besonders Frankreich und der König Franz gepriesen wird, nebst Canzonen ähnlicher Art, auch einige Nachahmungen der Pindarischen Oden, Nachahmungen der Idyllen Theokrits, Elegien, Satyren, Stanzen, Bußpsalme u.s.w. [l]). Dazu kommt noch das Lustspiel Flora, das nie Beifall finden wollte, und ein Trauerspiel Antigone, das aber nur eine metrische Uebersetzung der Antigone des Sophokles ist [m]). Auch ernsthafte Epigramme und versificirte Apophthegme in der Manier des Ausonius, findet man unter Alamanni's Schriften [n]).

Sannaz-

l) Die meisten dieser Gedichte kamen noch bei Alamanni's Leben in einer Sammlung heraus unter dem Titel: *Opere toscane di Luigi Alamanni*, Lion, 1532 und 1533, in zwei Bänden. — Die Stanzen findet man auch in der Sammlung des Dolce (Venez. 1549. sq), und die Satyren, die, wie die übrigen der angezeigten Werke Alamanni's, außer der Correctheit der Diction wenig besonderes haben, stehen in Sansovino's Libri cinque di Satire. Venez. 1573.

m) Beide Dramen stehen im zweiten Bande der Opere toscane. Besonders gedruckt ist die Antigone zu Florenz 1756, aber auf dem Titel kein Wort davon gesagt, daß dieses Trauerspiel Alamanni's im Grunde nur eine Uebersetzung aus dem Griechischen ist.

n) Als ein Anhang stehen sie in der bekannten Ausgabe der beiden Lehrgedichte Rucellai's und Alamanni's (Padova, 1718.).

Sanazzars Arkadien [p]) ist eine jugendlich liebliche Dichtung, theils versificirt, theils in romantischer Prose. Dieser Form nach wäre es also eine Nachahmung von Boccaz'ens Admet [q]). Auch die Art der Composition ist ungefähr dieselbe in beiden Gedichten; eine äußerst einfache, an sich wenig bedeutende Handlung, mehr bestimmt, eine Reihe romantisch schäferlicher Scenen und Gesänge zu verbinden, als sie episch herbeizuführen. Ohne Zweifel hat auch Sanazzar den Admet, der damals häufiger, als jetzt, gelesen wurde, vor Augen gehabt. Aber es wäre um so unbilliger, ihn als einen Nachahmer abzufertigen, da durch ihn diese Art von Schäfergedichten erst wurde, was sie ihrer Natur nach ungefähr werden kann. Boccaz'ens Geschmack war, als er seinen Admet schrieb, mit aller seiner philologischen Gelehrsamkeit noch ziemlich roh. Sanazzar hatte sehr früh gerade so viel von der Weise des classischen Alterthums angenommen, daß er die Poesie in seiner Muttersprache nach antiken Mustern veredeln konnte, ohne sie gewalthätig umzuformen und dadurch zu entnerven. Mit seiner zärteren Sinnesart empfand er auch das Wesen der schäferlichen Schwärmerei reiner, als Boccaz, der, wo er lebhaftes Gefühl mahlen wollte, sogleich leidenschaftlich zu phantasiren anfing. Ueberdem wollte er in seinem Schäfergedichte sein Herz niederlegen. Unter den Hirtinnen seines Arkadien sah er in Gedanken seine Carmosina. Daher zeichnet sich seine Schäferpoesie auch durch Wahrheit und Wärme beson-

p) Es hat keinen andern Titel als diesen: *Arcadia*, poema di Jacopo Sanazzaro.

q) Vergl. diese Gesch. der Poesie und Beredſ. I Band. S. 191.

besonders vor den gemeinen Eklogen aus, deren damals in Italien fast Jeder einige mitmachte, wer, so gut er konnte, Sonette und Canzonen verfaßte. Sanazzar's Arkadien hat zwölf Abtheilungen. Jede ist eine kleine Erzählung in romantischer Prose, die mit einem Idyll in Versen schließt [r]). Ein Hirt findet einen andern in Nachdenken versunken. Dieß veranlaßt einen Wechselgesang zwischen beiden. Mehrere Hirten kommen unter Umständen, die ein Fest vermuthen lassen, dazu. Das Fest wird gefeiert. Ländliche Unterhaltungen und Spiele folgen darauf. Hier nimmt die Composition eine kühne Wendung, die freilich die Täuschung stört, aber, nach dem Sinne des Dichters selbst, wesentlich zum Ganzen gehört. Sanazzar mischt sich selbst als Hirt unter diese Hirten und erzählt ihnen auf ihre Frage: wie er nach Arkadien komme? die Geschichte seines Herzens, ohne weder seinen wahren Namen Sanazzar, noch seine Vaterstadt Neapel zu verleugnen, und überhaupt, ohne die Geschichte in ein andres Zeitalter zu versetzen. Indessen läßt er sich doch von den Hirten lieber Sincerus nennen, wie er in einer Akademie hieß, deren Mitglied er war [s]). Ein andrer Hirt erwiedert das

r) Im Italienischen sind diese Abtheilungen überschrieben: *Prosa prima; egloga prima; prosa seconda; egloga seconda* etc.; also ungefähr so wie in einigen alten Fabliaux, in denen Vers und Prose wechseln, bei jedem Wechsel angemerkt ist: *Ici on parle*, oder *Ici on chante*.

s) Jo non mi sento giammai da alcun di voi nominare *Sanazzaro*, quantunque cognome a' miei predecessori onorevole stato sia, che ricordandomi da *Lei* essere stato per addietro chiamato *Sincero*, non mi sia cagione di sospirare.

Prosa VII.

das Vertrauen des Sincerus mit einer ähnlichen Geschichte. Dann werden ländliche Wettkämpfe veranstaltet. Beim Einbruche der Nacht versinkt Sanazzar der Hirt in Arkadien in einen süßen Schlummer, sieht wunderbare Dinge im Traume, und findet sich beim Erwachen in Neapel wieder als Sanazzar der Dichter. So entwickelt sich diese arkadische Dichtung als eine Vision, ungefähr wie Dante's göttliche Comödie; und nicht leicht möchte wohl eine solche Composition noch Vertheidiger finden. Aber die Ausführung ist ganz der Idee der romantischen Schäferpoesie gemäß. Gedanken, Bilder und Sprache sind natürlich, einfach, gefällig, und rein von gothischem Prunk. Die Sprache ist für das Gefühl der Italiener nur deßwegen ein wenig zu gelehrt, weil Sanazzar mehrere Wörter, die aus dem Lateinischen nicht in das Toscanisch-Italienische übergegangen waren, eigenmächtig toscanisirte t). Besonders tragen Sanazzar's Beschreibungen auch in kleinen Zügen das Gepräge der eignen Anschauung u). Der Ausdruck des

t) Man hat deßwegen auch seinen Gedichten ein kleines Idiotikon beigefügt, in dem diese neuen Wörter erklärt werden.

u) Z. B. schon im Anfange des Gedichts die Beschreibung der arkadischen Landschaft: Giace nella sommità di Partenio, non umile monte della pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso; perchè il sito del luogo nol consente; ma di minuta e verdissima erbetta si ripieno, che, se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascessero, vi si potrebbe d'ogni tempo ritrovare verdura. Ove, se io non m'inganno, con forse duodeci o quindici alberi di tanta strana ed eccessiva bellezza, che, chiunque li vedesse, giudicarebbe, che la maestra Natura vi si fosse con sommo diletto studiata in formargli; etc.

des lebhafteren Gefühls ist bei ihm innig und fällt nie in's Uebertriebene [x]). Unter den versificirten Stellen haben einige dadurch verloren, daß Sanazzar sie durch die daktylischen Reime beleben wollte, die im Italienischen immer einen komischen Nachklang haben [y]). Mehrere der Gesänge, die die Hirten in diesem Arkadien singen, gehören zu den schönsten italienischen Canzonen [z]).

Sa-

x) Z. B. wo er von seiner Liebe den Hirten erzählt: Non odo mai suono di sampagna aleuna, nè voce di qualunque pastore, che gli occhi miei non versino amare lacrime; tornaudomi alla memoria i lieti tempi, nei quali io, le mie rime, e i versi allora fatti cantando, mi udia da Lei sommamente commendare; e per non andare ogni mia pena puntualmente raccontando, niuna cosa m'aggrada; nulla festa, ni giuoco mi può, non dico adempire di letizia, ma sceniare delle miserie, etc. *Prosa settima.*

y) Z. B. in der ersten Ekloge:
Ergasto mio, perchè solingo e tacito
Pensar ti veggio? Oime! Che mal si lasciano
Le pecorelle andar al lor ben placito, etc.
Einige italienische Litteratoren merken als etwas Besonderes an, daß Sanazzar der erste gewesen sei, der sich solcher versi sdruccioli zu Eklogen bedient habe. Die Notiz ist falsch. Schon Luca Pulci wandte diese Versart, und zwar schicklicher, zu einer komischen Ekloge an. S. diese Geschichte Band I. S. 295. und 296.

z) Z. B. die elegische Canzone am Grabe eines jungen Schäfers, oder die fünfte Ekloge, besonders die beiden ersten Strophen:
Alma beata e bella,
Che da legami sciolta
Nuda salisti ne' superni chiostri,
Ove con la tua stella
Ti godi insieme accolta,

Sanazzar's Sonette und Canzonen unterscheiden sich im Grunde nur dem Namen nach von den sogenannten Eklogen oder versificirten Stellen seines Arkadien. Es ist dieselbe Poesie der romantischen Liebe. Die Sonette besonders nähern sich durch Innigkeit, Anmuth und Simplicität den petrarchischen, wenn gleich auch in ihnen die Geliebte des Dichters, nach damaliger Dichtersitte, zur Abwechselung ohne Bedenken ein Basilisk genannt wird [a]).

Noch

E lieta ivi, schernendo in pensier nostri,
Quasi un bel Sol ti mostri
Fra i piú chiari spirti,
E co' i vestigi santi
Calchi le stelle erranti,
E tra pure fontane e sacri mirti
Pasci celesti greggi,
E i tuoi cari pastori indi coreggi.
Altri monti, altri piani,
Altri boschetti e rivi
Vedi nel cielo, e piú novelli fiori;
Altri Fauni e Silvani
Per luoghi dolci estivi
Seguir le Ninfe in più felici allori.
Tal fra soavi odori,
Dolce cantando all' ombra,
Tra Dafni e Melibeo
Siede il nostro Androgeo,
E di rare dolcezze i cieli ingombra,
Temprando gli elementi
Col suon di nuovi inusitati accenti.

a) Zur Probe mag das folgende Sonett dienen:
Cara, fida, amorosa, alma quiete,
Onde i miei duri affanni aspettan pace,
E questo mio sperar dubbio, fallace,
Racquista voglie desiose e liete;
Per te, ben sai, che'a questa chiusa rete
Tanto 'l languir e'l sospirar mi piace,

Ch'

Noch manche poetische Kleinigkeit von Sanazzar findet man in den Sammlungen seiner italienischen Gedichte.

Berni.

Eine andre Gattung der italienischen Nationalpoesie erhielt in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts ihre Ausbildung, ganz im Sinne der Nation, durch den von einer Partei fast vergötterten und von einer andern unbillig verkleinerten Berni. Was man auch gegen den zügellosen Muthwillen dieses witzigen und witzelnden Sonderlings mit Recht erinnern mag; ein Talent, wie das seinige, ist zu selten, und das Verdienst, das er sich um die burleske Poesie, wenn es einmal an einer solchen nicht fehlen soll, erworben hat, ist zu groß, als daß nicht auch er unter den Dichtern seiner Zeit namentlich hervorgehoben zu werden verdiente.

Fran-

> Ch' ognor divento del mio mal più audace,
> E più d'obblio mi colmo in mezzo Lete.
> Lasso, fia mai, che dopo tanti pene
> L'anima stanca riposar si possa
> In te, dove a tutt' ore a pianger viene?
> O, se pur la mia vita in tutto è scossa
> Della speranza di cotanto bene,
> Ch' un freddo marmo almen chiuda quest' ossa?

Wenn das Spiel, das hier die Phantasie mit allgemeinen Begriffen treibt, vor einer strengen Kritik nicht bestehen kann, so ist doch ein solcher poetischer Mysticismus mit romantischen Schwärmereien noch am ersten verträglich.

Francesco Berni, oder Bernia, oder Berna, — die erste dieser drei Endigungen seines Namens ist die gewöhnliche — wurde gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts im Castell Lamporecchio, im heutigen Toscana, geboren. Das Jahr seiner Geburt ist unbekannt. Seine Geschichte nimmt sich am besten so aus, wie er sie in seiner Umarbeitung des verliebten Roland selbst erzählt [b]). Nach dieser burlesken Autobiographie war er von adlicher, aber armer Familie [c]). Als er neunzehn Jahr alt war, kam er nach Rom, voll von Hoffnung und Vertrauen zu seinem Verwandten, dem Cardinal Divizio von Bibbiena, der ihm aber "weder Böses, noch Gutes that" [d]). Nach dessen Tode, als "sein Brodsack noch immer leer blieb", trat er endlich als Secretär in die Dienste eines Beisitzers der Canzlei "des Statthalters Gottes" [e]). Von nun an hatte er Brod; aber

b) Im siebenten Gesange des dritten Buchs. Er nennt sich da nicht mit Namen; aber niemand kann bezweifeln, daß er keinen andern, als sich selbst, meint. Seine Ritter finden ihn in dem Najadenreiche der Vergessenheit als einen "*certo buon compagno Fiorentino.*" Man vergleiche Mazzuchelli im Artikel Berni.

c) Costui, ch'io dico, a Lamporecchio nacque,
   Ch'è famoso castel. Per quel Masetto
   Poi fù condotto in Fiorenza, ove giacque
   Fin a diecianuove anni poveretto.
   A Roma andò dipoi, come a Dio piacque,
   Pien di molta speranza e di concetto
   D'un certo suo parente Cardinale,
   Che non gli fece mai, nè ben, nè male.

d) S. die vorige Anmerkung.

e) Morto lui, stette con un suo nipote,
   Dal qual trattato fù, come del zio;

Onde

aber er aß es mit Verdruß und Mißmuth, weil "er seinem Herrn nie etwas recht machen, und doch nie von ihm loskommen konnte." Je schlechter er arbeitete, desto mehr bekam er zu thun. "Immer hatte er vor sich und hinter sich, auf dem Herzen und unterm Arm, ein Bändel Briefe, und schrieb, das ihm das Hirn austräufelte" f). Seine Einkünfte waren gering, und wenn er sie ziehen wollte, "hielten sie entweder der Sturm, oder das Wasser, oder das Feuer, oder der Teufel zurück" g). Indessen grämte er sich nicht zu Tode h). Mit seinen Scherzen und Späßen, und seinen "magern Gedichten", die er selbst recitirte, war er überall wohl gelitten i). Aber sein unbiegs

Onde le bolge trovandosi vote,
Di mutar ribo gli venne desio;
E sendo allor le lance molto note
D'un che serviva al Vicario di Dio,
In certo ufficio, che chiaman Datario
Si pose a star con lui per Secretario.

f) Credeva 'l pover uom di saper fare
Quello servizio, e non ne sapea straccio;
Il padron non poté mai contentare,
E pur non uscì mai di quello impaccio,
Quanto peggio facea, più avea da fare.
Aveva sempre in seno, o sotto il braccio,
Dietro e dinanzi di lettere un fastello,
E scriveva; e stillavasi il cervello.

g) Certi beneficioli aveva loco
Nel paese, che gli eran brighe e pene.
Or la tempesta, or l'acqua, ed or il foco,
Or il Diavol l'entrate gli ritiene.

h) Con tutto cio viveva allegramente,
Ne mai troppo pensoso o tristo stava.

i) Era assai ben voluto dalla gente.
Di quei signor di corte ognun l'amava,
Ch'era faceto, e capitoli a mente

 D'ori-

unbiegsamer Freiheitssinn sträubte sich unaufhörlich gegen die Abhängigkeit, von der er sich doch nicht losarbeiten konnte [k]). Deßwegen, und weil er von "Jagden, Musik und Festen und Bällen" und derglei- chen Freuden kein Freund war, und nur "schöne Pfer- de liebte, die er zu beschauen sich begnügte, weil er keine kaufen konnte" [l]) kannte er kein süßeres Gefühl, als, "nackt, so lang er war, in einem schönen Bet- te zu liegen und nichts zu thun [m]). An Feinden mochte es ihm, weil sein frivoler Uebermuth keines Men- schen schonte, auch wohl nicht fehlen. Was aber Einige, diesen Uebermuth abgerechnet, von seinem Charakter Nachtheiliges gesagt haben, ist nicht be- wiesen. Sein Todfeind war der berüchtigte Peter der Aretiner, gegen den freilich auch er sich die zügellose- sten Invectiven erlaubte [n]). Eben so unverbürgt, wie

D'orinali o d'anguille recitava;
E certe altre sue magre poesie,
Ch'eran tenute strane bizzarrie.

k) Nessun di servitù giammai si dolse
Nè più ne fu nemico di costui;
E pure a consumarlo il Diavol tolse,
Sempre'l tenne Fortuna in forza altrui.

l) Caccie, musiche, feste, suoni e balli,
Giuochi, nessuna sorte di piacere
Troppo il movea; piacevangli i cavalli
Assai; ma si pasceva del vedere,
Che modo non avea da comperalli.

m) Il suo sommo bene era in giacere
Nudo, lungo, disteso; e'l suo diletto
Era non far mai nulla, e starsi in letto.

n) In einem Sonette redet er ihn an:
Lingua fracida, marcia, e senza sale;
Ch'al fin si troverà per un pugnale —
Il papa è papa, e tu sei un furfante,
Nudrito del pan d'altri, e del dir male;
Un piè hai nel bordello, e l'altro allo spedale.

wie andre Gerüchte, die auf seine Rechnung im Publicum umhergingen und sich unter den Litteratoren erhalten haben, ist die Geschichte seines Todes, so wie sie gewöhnlich erzählt wird. Entweder der Cardinal Hippolyt von Medici, oder Alexander von Medici, die beide Berni's Gönner waren, gegen einander aber einen tödtlichen Haß faßten, soll ihn aufgefordert haben, den andern von ihnen zu vergiften. Berni, sagt man, habe sich zu dieser Dienstleistung nicht verstehen wollen. Dafür habe einer seiner Gönner ihn selbst durch Gift aus dem Wege geräumt o). Er starb wahrscheinlich im Jahr 1536 p).

Wäre Berni's komische Poesie nichts weiter, als eine Fortsetzung der burlesken Scherze und Spöttereien im Styl des Burchiello q), so verdiente sie keine Auszeichnung. Aber durch die Vereinigung der Keckheit und des Uebermuths des Burchiello mit ariostischer Leichtigkeit und Anmuth gab Berni der burlesken Poesie der Italiener, die nun nach ihm die bernesske (poesia Bernesca) hieß, eine ganz neue Gestalt. Durch ihn ästhetisch, wenn gleich nicht eben moralisch, veredelt, wurde sie classisch in der italienischen Litteratur; und bis auf die neuesten Zeiten ehrt man Berni's Gedichte in ihrer Art als Muster r). Er sprudelte sie auch nicht

o) Man vergleiche *Tiraboschi* Storia, Vol. VII. part. III. p. 63. mit Mazzuchelli im Artikel Berni.

p) Nach Mazzuchelli l. c.

q) S. diese Gesch. der Poesie und Beredſ. I. B. S. 229. f.

r) Enthusiastischer Verehrer Berni's unter seinen Zeitgenossen war besonders Grazzini, genannt *il Lasca*, von dessen Sammlung bernesker Gedichte bald weiter die

nicht so hin, wie Burchiello. Das Studium der Alten, die er auch in lateinischen Versen nicht unglücklich nachahmte, hatte seinen Geschmack geläutert und zur Correctheit gewöhnt. Seine Handschriften, die man auf den italienischen Bibliotheken aufbewahrt, beweisen, daß er oft ausstrich, und Gedanken und Worte feilte [*]); aber auch nicht der kleinste Strich der Feile verräth den kritischen Fleiß des Meisters in seiner Kunst. Selbst wo er nur witzelt, haben seine Späße so viel Natur und komische Wahrheit, daß auch die strengere Kritik den Enthusiasmus seiner Verehrer wenigstens entschuldigen kann. Da aber dieser frivole Geist mit dem Ruhme zufrieden war, daß unter seinen Händen Alles zur Thorheit wurde; da seine Satyre fast immer nur persönlich ist; da er uns selbst da, wo wir wenigstens eine Art von Satyre erwarten, oft mit bloßen Possen ergötzt; und da ihm, wenn er nur ergötzen konnte, kein Gefühl für Anständigkeit und gute Sitte in Schranken hielt; so mag eine kurze Anzeige seiner poetischen Schriften hier genug seyn.

Berni's berühmteste Arbeit ist seine Umschmelzung des verliebten Roland des Grafen Bojardo

Rede seyn wird. In der Vorrede zu dieser Sammlung ruft er aus: Ma tu, *o Berni dabbene*, *o Berni gentile*, *o Berni divino*, non c'inzampogni, non c'infinocchi, non ci vendi lacciole per lanterne, ma con parole, non stitiche o forestiere, ma usate e naturali, con versi non gonfiati o scuri, ma sentenziosi e chiari, con rime non stiracchiate e aspre, ma dolci e pure, ci sai mostrare la perfezione etc.

*) S. Mazzuchelli, l. c.

jardo t). Die Italiener haben diese berneske Rolandiade unter ihre classischen Gedichte aufgenommen, während Bojardo's eignes Werk aus der neueren Litteratur so gut wie verschwunden ist u). Das Glück, das Berni's Roland machte, ist ein neuer Beweis der entschiedenen Richtung, die der italienische Nationalgeschmack damals in der poetischen Ansicht des Ritterthums genommen hatte x). Man mochte und konnte sich nicht entschliessen, romantische Abenteuer wieder von einer ganz ernsthaften Seite anzusehen; aber man verlangte doch auch das Romantisch-Komische nicht eben burlesk. Berni's Umarbeitung des verliebten Roland ist auch keine Travestirung dieses Gedichts. Sie ist mit allen Possen, an denen es ihr nicht mangelt, unter den poetischen Werken Berni's das ernsthafteste, wenn gleich Composition und Manier im Ganzen auf einen komischen Eindruck hinwirken. Berni faßte die Idee der romantischen Epopöe gerade so, wie Ariost; aber was Ariost mit männlichem Verstande aus der Fülle seiner Phantasie hervorhob, suchte Berni, der als erfindender Kopf weit hinter Ariost zurückblieb, durch Witz, Muthwillen und schöne Verse vergebens zu ersetzen. Die elegante Leichtigkeit der ariostischen Stanzen zu übertreffen, war unmöglich; und nur der feinere Witz Ariost's übersättigte nicht. Berni's Roland ist am Ende nur so weit musterhaft, als er ariostisch ist; und was ihn komischer macht,

t) Sie wurde zum ersten Male gedruckt zu Venedig, im J. 1541. — Eine ganz artige Handausgabe ist die neuere, Venez. 1760. 2 Voll. in klein Octav.

u) Vergl. diese Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Erster Band. S. 313. und die Vorrede.

x) Vergl. ebendaselbst S. 291.

macht; wird durch unaufhörliche Witzelei ermüdend. Die Freiheiten, die sich Berni mit der Umbildung der Erfindung Bojardo's nahm, ausführlich zu analysiren, ist hier nicht der Ort. Er brachte überdieß auch kein Ganzes zu Stande; denn seine Umarbeitung schließt mit dem neunten Gesange des dritten Buchs. Schon in der ersten Stanze, mit der Berni's Rolandsade anfängt, vermißt man, bei aller jovialischen Leichtigkeit, den genialischen Schwung der Phantasie Ariost's [y]). Seinen Beschreibungen fehlt es fast nie an komisch-poetischer Wahrheit; aber sie verrathen zu deutlich die Bemühung, mit jedem Gegenstande zu spielen [z]). Auch in den didaktischen Einlei-

y) Berni's Rolandiade fängt an:
Leggiadri amanti e donne inamorate,
Vaghe d'udir piacevol cose e nuove,
Benignamente, vi prego, ascoltate
La bella istoria, che'l mio canto muove;
E udirete l'opre alte e lodate,
Le gloriose, egregie, inclite pruove,
Che fece il Conte Orlando per amore,
Regnando in Francia Carlo Imperadore.

z) Z. B. die Beschreibung eines Gefechts, wo Rodomont und Marfise die Hauptpersonen sind:
L'esercito di Namo era calato,
Com io vi dissi, giù dal monte al basso;
Dall' altra parte Rodomonte armato
Va contra lor sollecitando 'l passo:
E come mieteria l'erba d'un prato
Un gagliardo villan per pregio, o spasso,
Tal de' nostri faceva quel maladetto,
Tutti in fuga gli mette, ed è soletto.
Mena, ferisce, e grida l'arrogante,
La gente con la voce sola ammazza,
Hanne infinita di dietro, e d'avante,
Ma larga si fa ben tosto la piazza:
Ecco giunta alla zuffa Bradamante

Quel-

Einleitungsstanzen beim Anfange der Gesänge ist bald der Ernst zu trocken, bald der komische Anstrich zu grell a).

Noch

Quella donzella, ch'è di buona razza,
Par che venga dal cielo una saetta,
Con tant' impeto muove, a con tal fretta.
A traverso i colpi dal lato manco,
Dallo scudo passò di là sei dita,
E mandollo sossopra, o poco manco,
Ma però non gli fece altra ferita;
Che troppo era quel Diavol destro, e franco,
Ed una forza avea troppo infinita,
In battaglia portava sempre addosso
Di serpe un cuojo, un mezzo palmo grosso.
E fù con tutto questo per cadere,
Ch'era anche quella Donna indiavolata,
E solea de' par suoi porre a giacére,
Si che di lui s'è or maravigliata:
La gente, che d'intorno era a vedere.
Una gran voce a quel colpo ha levata,
Nè già per questo si vuole accostare,
Ma sol la donna ajuta cól gridare.

Libr. II. Canto VII.

a) Z. B. der Anfang des achtzehnten Gesanges des ersten Buchs:

Qui sarebbe Aristotile um problema;
Che vuol dir, che le donne, che son state
Famose al mondo, e s'han proposto il tema,
D'essere o virtuose, o scellerate,
Tutte son state d'eccellenza estrema
In quelle cose, alle qual si son date etc.

So geht es ziemlich trocken noch zwei Stanzen fort, bis in der vierten die Manier des Aristoteles parodirt wird, um die Natur des weiblichen Charakters zu erläutern:

E la Donna animal da se imperfetto,
E d'imperfezione è l'istromento,
O, per dir meglio, è materia e subietto
Dell' abondanzia, ovver del mancamento, etc.

Noch besser aber, als aus der umgearbeiteten Rolandiade, lernt man Berni's Geist mit allen seinen Talenten und Fehlern aus seinen Sonetten und Capiteln kennen [b]). Lachen muß bei dieser kecken Mischung von treffender Satyre und fröhlicher Possenreisserei, wer, bei aller Mißbilligung einzelner Züge, für komische Ergötzung von der kräftigeren Art überhaupt nur irgend Sinn hat. Noch mehr würde man lachen müssen, wenn nicht die meisten dieser burlesken Gedichte von Local- und Personal-Anspielungen überfüllt wären, die ohne historische Commentare nicht mehr verständlich sind [c]). Bei dieser Unverständlichkeit aber geht für uns die Satyre meist verloren, und nur der, gewöhnlich scandalöse Muthwille ist nirgends zu verkennen. Auf die komische Porträtmahlerei verstand sich Berni vorzüglich; aber wir wissen von den meisten Charakteren, die er, besonders in seinen Sonetten, porträtirt hat, viel zu wenig, um uns über den innern Werth dieser Gemählde ein bestimmtes Urtheil erlauben zu dürfen. Nur wo er historisch bekannte Personen, z. B. den bedächtigen

b) Ueber die Sammlungen und Ausgaben dieser und andrer Gedichte Berni's giebt Mazzuchelli die beste Nachweisung. Die von Berni's Bewunderer Grazzini, genannt *il Lasca*, veranstaltete Sammlung der *Opere burlesche*, unter denen die Berni'schen den ersten Platz einnehmen, ist seit dem 16ten J. H. oft gedruckt. Eine der correctesten und vollständigsten Ausgaben ist unter dem fingirten Druckort *Usecht al Reno* — vielleicht hatte der Herausgeber etwas von Utrecht gehört — 1726 in drei Octavbänden veranstaltet; ein seltsamer Haufe von Koth und Blumen unter einander.

c) Und wer möchte solche Commentare durchlesen? Man findet aber auch statt ihrer nur kurze Notizen, die wenig aufklären.

tigen und unentschlossenen Pabst Adrian VI. zeichnet, spricht uns jeder Zug lebendig an [d]). Seltener ließ er sich auf die Zeichnung allgemeiner Charakterumrisse, z. B. eines Höflings [e]) u. s. w. ein; und auch da muß sein

d) Un Papato composto di rispetti,
Di considerazioni, e di discorsi,
Di più, di poi, di ma, di sì, di forsi
Di pur, di assai parole senza effetti,
Di pensier, di consigli di concetti,
Di conghietture magre, per apporsi
D'intrattenerti, pur che non si sborsi,
Con audienze, risposte, e bei detti,
Di piè di piombo, e di neutralità,
Di pazienza, di dimostrazione,
Di fede, di speranza, e carità,
D'innocenzia, di buona intenzione:
Ch'è quasi come dir, semplicità,
Per non le dare altra interpretazione,
Sia con sopportazione,
Lo dirò pur, vedrete che pian piano
Farà canonizar Papa Adriano.

e) Eigentlich soll auch wohl dieses ein Porträt seyn. Aber es hat viel Originale.

Ser Cecco non può stare senza la Corte,
Nè la Corte può star senza Ser Cecco:
E Ser Cecco ha bisogno della Corte,
E la Corte ha bisogno di Ser Cecco.
Chi vuol saper, che cosa sia Ser Cecco,
Pensi, e contempli che cosa è la Corte:
Questo Ser Cecco somiglia la Corte,
E questa Corte somiglia Ser Cecco.
E tanto tempo viverà la Corte,
Quanto sarà la vita di Ser Cecco,
Perch'è tutt' uno, Ser Cecco, e la Corte.
Quand'un riscontra per la via Ser Cecco,
Pensi di riscontrare anche la Corte,
Perch' ambe due son la Corte, Se er Cecco.
Dio ci guardi Ser Cecco,

Che

sein heller Blick dem Menschenbeobachter wie dem Kunstrichter gefallen. An niedrigen, ekelhaften, und frostigen Späßen ist indessen in diesen Sonetten auch kein Mangel; aber auch nicht an drolligten Einfällen [ee]). Die Capitel (capitoli in terza rima) haben ganz denselben Ton. Die meisten sind komische Lobreden z. B. auf die Pest, auf die Disteln, auf den Aristoteles u. d. gl. Auch einige unsaubere Stanzen von Berni hat man aufbewahrt.

Fortsetzung der Geschichte der italienischen Poesie vom Zeitalter Ariost's bis auf Torquato Tasso.

Unter den übrigen italienischen Dichtern aus dem Zeitalter Ariosts und von da bis auf Torquato Tasso war

Che se muor per disgratia della Corte,
E' rovinato ser Cecco, e la Corte.
Ma dappoi la sua morte,
Havrassi almen questa consolazione,
Che nel suo luogo rimarrà Trifone.

ee) Z. B. in der Beschreibung der Schönheit seiner Geliebten:

Chiome d'argento fine, irte, e attorte
Senz' arte, intorno a un bel viso d'oro:
Fronte crespa, che mirando io mi scoloro,
Dove spunta i suoi strali amore, e morte;
Occhi di perle vaghi, luci torte,
Da ogni obietto disuguale a loro:
Ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
Dita, e man, dolcemente grosse, e corte.
Labbra di latte, bocca ampia celeste,
Denti d'ebano, rari e pellegrini,
Inaudita ineffabile armonia;
Costumi alteri, e gravi, a voi, divini
Servi d'amor, palese fo, che queste
Son le bellezze della Donna mia.

war keiner, der in irgend einer Hinsicht in der Geschichte der Poesie Epoche machte. Mehrere von ihnen erhoben sich aber durch Geist und Correctheit noch hoch über den Schwarm von Versificatoren, von denen damals ganz Italien voll war. Andere, die nicht viel mehr als Versificatoren waren, zeichneten sich wenigstens durch die rhythmische Eleganz ihrer Verse aus. Ihre lange Reihe bequemer zu übersehen, kann man sie füglich nach den Dichtungsarten zusammenstellen, die dem einen und dem andern von ihnen am meisten gelungen sind.

* * *

Die beliebteste Poesie in Italien war und blieb die lyrische Sonetten- und Canzonen-Poesie. Mit dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts fängt die unübersehbare Menge der Petrarchisten, die unter dem Spottnamen der Cinquecentisten bekannt sind, eigentlich erst an. Die Sonetten- und Canzonensänger des funfzehnten Jahrhunderts bis auf Lorenz von Medici heißen uneigentlich Petrarchisten; denn sie wollten mehr seyn, als Petrarch, und sanken in die excentrische Rohheit des Mittelalters zurück [f]). Aber nachdem Lorenz von Medici den petrarchischen Styl erneuert hatte, und Männer von litterarischer Bildung seinem Beispiele folgten, kam das phantastische Pathos der Serafine und Tebaldeo's wieder aus der Mode. Von romanesken Uebertreibungen konnte und wollte man sich nicht ganz lossagen; denn die

f) Vergl. diese Gesch. der Poesie und Beredſ. I. Band. S. 317. ff.

die schienen die Seele der Poesie der Liebe zu seyn; aber man verschmähte immer mehr den abgeschmackten Prunk pedantisch schwülstiger und fast sinnloser Phrasen. Petrarch war das Muster, dem man nur gleichen wollte. Nach ihm bildete man sich denn auch eine so reine und natürliche Sprache, daß viele Sonette und Canzonen dieses Zeitalters, die sonst längst vergessen seyn würden, wegen ihres philologischen Werths sich noch immer in Ansehen erhalten.

Einer der merkwürdigsten unter den Wiederherstellern des petrarchischen Styls in der lyrischen Poesie des sechzehnten Jahrhunderts ist Pietro Bembo der Cardinal. Berühmter noch, und mit Recht, ist dieser geistreiche und gelehrte Prälat durch seine prosaischen Schriften, deren im folgenden Capitel weiter gedacht werden wird. Seine Gedichte fallen auch größten Theils in die erste Periode seines Ruhms. Um so mehr würde man in ihnen die männliche Festigkeit des Ausdrucks bewundern müssen, wenn sie nicht mehr Werke des Studiums, als der Begeisterung wären. Bembo wurde von seiner frühesten Jugend an zum Weltmanne und zum Gelehrten erzogen. Er war ein venezianischer Patrizier. Von Venedig, wo er im J. 1470 geboren war, nahm ihn schon in seinem neunten Jahre sein Vater auf eine Gesandschaftsreise mit. Latein und Griechisch lernte der gelehrige Knabe mit besonderem Fleiße. Zugleich machte er Bekanntschaft mit dem Sonettensänger Tebaldeo. Vermuthlich las er nun um so öfter in seinem Petrarch, der ihm mehr als Tebaldeo wurde. Seine Sitten sollen in seinen Jünglingsjahren nicht so correct, wie seine Verse, gewesen seyn [g]). Je höher er aber auf der Stufen

g) Man findet hierüber und überhaupt über das Leben des

fenleiter der geistlichen Würden stieg, desto musterhaf- ter lebte er auch als Prälat. Die Geschichte seiner Beförderung von einer Ehrenstelle zur andern gehört nicht hieher. Daß er aber in jedem Betracht ein Mann von liberaler Denkart war; daß er ohne kleinsgeistische Liebhaberei ein Freund aller wissenschaftlichen Aufklärung war; daß er außer einem Medaillen-Cabinett auch einen botanischen Garten anlegte; und daß jeder Mann von Geist und Kenntnissen in seinem Hause willkommen war, darf auch in der Geschichte der Redekunst nicht unbemerkt bleiben. Er starb im J. 1547, ein glücklicher Greis, im acht und siebenzigsten Jahre seines Alters.

Bembo's Sonetten — nach der ersten Sammlung sind ihrer hundert und acht und vierzig; andere hat man nachher gesammelt [h]) — fehlt die petrarchische Zartheit und Grazie in Form und Ausdruck. Eine Art von Herzensschwärmerei scheint ihnen zwar zum Grunde zu liegen; aber die meisten der Gedanken, durch die sich diese Schwärmerei äußert, haben etwas Studirtes, das zuweilen noch dazu trivial ausfällt. Es wirkt nicht, wenn er sagt, daß "er, der in seinen vorigen Jahren gedacht habe, frei zu leben und sich so mit Eis zu bewaffnen, daß kein Feuer ihn erwärmen könne, jetzt in vollen Flammen brennt, und gefangen und gefesselt ist" [i]). Wir bleiben kalt, wenn er

des Cardinals Bembo die nöthigen Notizen und Nachweisungen bei Mazzuchelli und Tiraboschi (Storia etc. Tom. VII. part. II. p. 272 sq.)

h) Man findet sie alle beisammen in der großen Folio-Ausgabe der Opere del Cardinale Pietro Bembo. Venez. 1729.

i) Jo, che di viver sciolto avea pensato

er dem Amor versichert, daß er auf dessen "wiederhohltes Verlangen die Geliebte besinge, aber vergebens, weil es ihm an Flügelkraft fehle und fehlen werde, mit seiner irdischen Last sich zu einem so himmlischen Gegenstande zu erheben" k). Aber vor phantastischer Verkehrtheit wußte sich Bembo nicht weniger als vor einer unrichtigen und unedlen Sprache zu hüthen. Und in mehreren unter seinen vielen Sonetten erkennt man an der Würde und Wahrheit des Gefühls nicht weniger als an der reinen Diction den Zögling Petrarch's l). Der Canzonen, Sestinen u. d. gl. sind unter seinen Gedichten nach Verhältniß der Zahl der Sonette nicht viele. Dafür ist ihm aber auch eine elegische Canzone auf den Tod seines Bruders, Carlo Bem-

Quest' anni avanti, e sì di ghiaccio armarme,
Che fiamma non potesse omai scaldarme,
Avvampo tutto, e son preso e legato.

k) Ch'io scriva di Costei, ben m'hai tu detto
Più volte, Amor; ma cio, lasso, che vale?
Non ho, ne spero aver da salir ale,
Terreno incarco a sì celeste obbietto.

l) Z. B. in dem Sonett an die Hoffnung:
Speme, che gli occhi nostri veli, e fasci,
Sfreni, e sferzi le voglie, e l'ardimento,
Cote d'Amor; di aure, e di tormento
Ministra, che quetar mai non ne lasci;
Perchè nel fondo del mio cor rinasci,
S'io ten'ho svelta? e poi ch'io mi ripento
D'aver a te creduto, e'l mio mal sento,
Perchè di tue impromesse ancor mi pasci?
Vattene a i lieti, e fortunati amanti,
E lor lusinga; a lor porgi conforto,
S'han qualche dolci noje, e dolci pianti.
Meco, e ben hà di ciò Madonna il torto,
Le lagrime son tali, e i dolor tanti,
Ch'al più misero, e tristo invidia porto.

Bembo, so gelungen, daß sie zu den schönsten in der italienischen Litteratur gehört m).

Dieselbe Correctheit der Form und dabei einen weichern und ungezwungenern Ausdruck haben die Sonette und Canzonen des Grafen Balthasar Castiglione n). Er war geboren zu Mantua im J. 1478, lebte als Ritter und Hofmann, und machte noch dazu Reisen in Frankreich, Spanien und England. Die Stunden, wo er bald italienische, bald lateinische Verse mit gleicher Leichtigkeit machte, mußte er zusammensparen. Der Kaiser Carl V. nannte ihn, als er die

m) Hier ist die erste Strophe:
Alma cortese, che dal mondo errante
Partendo nella tua piu verde etade,
Hai me lasciato eternamente in doglia;
Dalle sempre beate alme contrade,
Ov'or dimori cara a quello amante
Che piu temer non puoi che ti si toglia,
Riguarda in terra, e mira u' la tua spoglia
Chiude un bel sasso, e me, che'l marmo asciutto
Vedrai bagnar te richiamando, ascolta;
Però che sparsa e tolta
L'alta pura dolcezza, e rotto in tutto
Fu il piu fido sostegno al viver mio.
Frate, quel dì che te n'andasti a volo,
Da indi in qua ne lieto ne securo
Non ebbi un giorno mai, ne d'aver curo;
Anzi mi pento esser rimaso solo;
Che son venuto senza te in obblio
Di me medesmo, e per te solo er'io
Paro a me stesso: or teco ogni mia gioja
E' spenta, e non so gia perche io non moja.

n) Seine Gedichte sind mit denen seines Vetters Cäsar Gonzaga, beide mit biographischen und kritischen Notizen, neu herausgegeben in einem Octavbändchen zu Rom, 1760.

die Nachricht von seinem Tode hörte, einen der besten Ritter der Welt [o]). Torquato Tasso hat sein Andenken durch ein besonderes Sonett geehrt [p]). Seiner eignen Sonette und Canzonen sind nur wenige. Originalzüge findet man in ihnen nicht [q]). Mit seinem Vetter

o) Digo os, que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo, sagte Carl V. gerührt zu denen, die ihm den Tod des Grafen Castiglione meldeten.

p) Das Sonett ist so schön, daß ich ihm hier ein Plätzchen nicht versagen kann, so sehr auch das folgende von Castiglione selbst dagegen absticht.

Lacrime, voce, e vita a' bianchi marmi,
Castiglion, dar potesti; e vivo esempio
A Duci nostri; onde, inviti sul contempio,
Com' uom vinca la morte, e la disarmi.
A te dier pregio egual la penna, e l'armi,
Tal che Roma sottrarsi al fiero scempio
Per te sperava: e dagli arringhi al tempio
Sacrasti al fin a Dio la spada, e i carmi.
Aureo monile, o mitra a tanti pregi
Eran poca mercede, o l'auro, od ostri,
O lunga vita; che miseria e lunga
Misura, che da Battro a Tile aggiunga,
Avesti asceso alli stellanti chiostri,
Ove agguagli di gloria Augusti, e Regi.

q) Er liebte die Sonette in einer einzigen Periode, z. B.

Se al veder nel mio volto or fiamma ardente,
Or giù dagli occhi miei correr un fiume;
E come or ghiaccio, or foco mi consume,
Mentre ch'io sono a voi, donna, presente:
Se al mirar fiso con le luci intente
Sempre de' bei vostr' occhi il dolce lume;
Se al mio di sospirar lungo costume;
Se al parlar rotto, e vaneggiar sovente;
Se al tornar spesso, ond'io spesso mi muovo,
Perch' altri non conosca il pensier mio;
Se al dolor, che da voi partendo i' provo;
Se agli occhi, ove si sa quel ch'io desio,

Voi

ter Cesare Gonzaga verfertigte er auch eine artige Gelegenheits-Ekloge in Stanzen r). Er starb zu Toledo im J. 1529.

Aber keiner unter den Dichtern, deren Sonette und Canzonen in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts in Italien am meisten galten, glich an lyrischem Genie dem im Auslande zu wenig bekannt gewordenen Francesco Maria Molza s). Kein Dichter dieses Zeitraums hat auch seine Poesie, ohne auf die prosaische Warnung der Vernunft zu achten, zu seinem Glück und Unglück so in sein Leben verwebt. Er war geboren zu Modena im J. 1489. Als Abkömmling einer angesehnen Familie wurde auch er liberal erzogen. Da seine litterarischen Talente sich früh entwickelten, schickte ihn sein Vater nach Rom, wo die gelehrten Kenntnisse der damaligen Zeit sich concentrirten. Der junge Molza brachte es in der Kenntniß der alten Sprachen zum Bewundern weit. Die lateinische wußte er sich bald so anzueignen, daß er in tadellosen Versen den Styl des Ovid und des Tibull nachahmen konnte. Nicht zufrieden, mit der lateinischen Litteratur die griechische zu verbinden, lernte er sogar

Voi non vedete il stato, ov'io mi trovo;
Qual mercede da voi sperar poss'io?

r) Sie steht, nebst einer Canzone des Cäsar Gonzaga in der (Anmerk. n)) erwähnten Ausgabe der Gedichte des Baldassare Castiglione.

s) Sein Leben, freilich ein wenig pretiös und weitschweifig, erzählt von dem Abbate Serassi, steht vor der neuen und einzig vollständigen Sammlung seiner Gedichte: Poesie volgari e latine di Francesco Maria Molsa. Bergamo, 1747. 3 Voll. in Octav.

sogar Ebräisch. Aber nur als Dichter mochte er seine philologischen und übrigen Kenntnisse benutzen; und was er als Dichter phantasirte, wollte er auch erleben. Als praktischer Petrarchist verwickelte er sich in so viele Liebschaften, daß sein Vater für nöthig fand, ihn von Rom zurückkommen zu lassen, um ihm eine Frau zu geben t). Dieses Mittel, den erotischen Sinn des jungen Mannes zu bessern, half aber nur auf einige Zeit. Nachdem er im Ehestande zu Modena Vater von vier Kindern geworden war, trieb ihn sein Hang zu der fröhlicheren Art zu leben, die er in Rom kennen gelernt hatte, dahin zurück. Was seine Gattinn dazu sagte, wissen wir nicht. Rom war und blieb von nun an der Ort, von dem er sich nie anders, als auf kurze Zeit, wieder trennte. Der Name, den ihm seine Gedichte machten, brachte ihn bald in Verbindung mit den vorzüglichsten Köpfen unter seinen Zeitgenossen in Italien. Besonders schloß er sich an die Cardinäle Hippolyt von Medici und Alessandro Farnese. Mit dem Cardinal Bembo war er sehr vertraut. Die Akademien wetteiferten um die Ehre, ihn zu ihren Mitgliedern zu zählen. Nur sein Vater konnte ihm für allen Ruhm seine regellose Lebensart nicht verzeihen. Er enterbte den ungehorsamen Sohn. Dieser bedurfte um so mehr Geld, da er in der großen Welt lebte, mit seiner Neigung zu schönen Frauen oft wechselte, und unter ihnen mancher Dame vom ersten Range in der That wie in seinen Versen ergeben war. Die Litteratoren nennen unter ihnen eine Camilla Gonzaga und eine Faustina Mancina;

zum

t) Giraldi, der damals mit ihm in Rom lebte, sagt in den Dialogen De poëtis sui temporis von Molza: Licet nimio plus mulierum amoribus insanire videatur, inter rarissima tamen ingenia connumerandus.

zum Beschlusse denn aber auch eine Jüdinn. Ein Mal hätte Molza im Wirbel einer Intrigue dieser Art auch beinahe sein Leben eingebüßt. Er wurde von einem Nebenbuhler so gefährlich verwundet, daß man ihn schon als todt beweinte. Aber er erhohlte sich wieder und klagte nur bitterlich über Geldmangel bis zu seinem Todesjahre 1544. Er starb in seiner Vaterstadt Modena. Das Gerücht nannte seine Ausschweifungen die Ursache seines Todes.

Molza's Sonette und Canzonen hängen mit dem Roman seines Lebens so unverkennbar zusammen, daß sie als ein Ganzes mit diesem doppelt interessiren würden, wenn jedem Gedichte eine historische Erläuterung beigefügt werden könnte. Aber auch jedes für sich trägt in so bestimmten Zügen den Charakter seines Verfassers, daß man in ihren Fehlern wie in ihren Schönheiten den Mann erkennt, der nicht müde wurde, in Extasen der Liebe zu schwelgen. Hätte er nicht durch fortwährendes Studium der Alten seinen Geschmack gebildet, würde er schwerlich mehr als ein zweiter Serafin geworden seyn u). Aber Molza vergaß im leidenschaftlichen Schwunge seiner Phantasie als Dichter, wie vermuthlich auch als Weltmann, nie, nach petrarchischer Eleganz und Grazie zu streben; und er würde sich beiden mit noch mehr Glück genähert haben, wenn elegische Träume ihm so viel gegolten hätten, als ein lyrischer Rausch, und wenn sein Gefühl eben so tief und innig gewesen wäre, als es feurig und energisch war. Es fehlte ihm nicht an

Sinn

u) S. diese Geschichte, I. Band. S. 321.

Sinn für das Liebliche und Sanfte x); aber was nicht auch stark und kühn gedacht und ausgedrückt war, lag seinem Herzen nicht nahe genug. Dadurch besonders unterscheidet sich seine Poesie beim ersten Eindruck von der petrarchischen, daß sie weit mehr vom Ton der Ode hat und beinahe eher einem orientalischen, als einem italienischen Dichter anzugehören scheint. Molza's Orientalismen gehen bis zum Abenteuerlichen weit. Nach seiner poetischen Darstellung seiner Geliebten, "giebt es hienieden keinen Ruhm, dessen Keim nicht von ihr ausgeht, und keine menschliche Schönheit, deren Wurzel nicht sie ist" y). Wenn sie im Winter erscheint, "die er auf Erden anbetet", dann soll sich "Apoll mit seinen goldnen Locken wieder aus den Wellen erheben und einen so seligen Tag zurückführen, daß rund umher Blumen keimen, und der Tebrus seine Ufer mit Smaragden mahle, und aus-

erwähl-

x) Zum Beweise kann sogleich das Sonett dienen, mit dem die Sammlung seiner Gedichte anfängt:

Dolci, ben nati, amorosetti fiori,
In cui le grazie primavera han tempre,
Ed ove alberga, chi 'l mio duol contempre;
E colmi voi di non usati onori:
Qual' Ibla, e qual Arabia i rari odori
Vi diede? e 'l mel di sì soavi tempre?
Ch' udir, se non in guisa, che si stempre,
Il cor non puote, o dimostrarlo fuori.
Forbite perle, a voi d'ogni mio danno
Grazie rendo infinite, e veggio espresso,
Che vostra è in tutto d'ogni onor la palma.
Potess' io far vendetta de l'affanno,
Che gran tempo mi strugge, e a voi più presso,
O 'l cor lasciarvi, o riaverne l'alma.

y) Gloria non è qua giù, se pria da voi
Ne viene il seme, nè frà noi qui sono
Bellezze, se non han da voi radice.

erwählte Engel herabsteigen, und mit arabischem Zweige sich die geliebten Bäume bekleiden" u. s. w. [z]). Aber nicht weniger, als solcher excentrischen Schwünge der Phantasie, giebt es in Molza's Gedichten, in einzelnen Stellen [a]) und in ganzen Sonetten, mildere und doch männliche Gedanken und Bilder [b]). Die Wahrheit seiner Begeisterung erkennt man selbst in seinen Fehlern; und das warme und kräftige Colorit seiner Poesie empfiehlt sich besonders in der Vergleichung mit der

z) Scopri le chiome d'oro, e fuor dell' onde
Rimena, Apollo, un sì soave giorno,
Ch' ogni luogo di fior diventi adorno,
Cui l'usata ricchezza il verno asconde;
Il Tebro di smeraldi a se le sponde
Dipinga, e qui fra noi faccian soggiorno
Gli angeli eletti, ed oggi d'ogni intorno
Veston le piante care arabe fronde, etc.

a) Z. B. wenn er von seinem Hinhorchen nach der Stimme der Geliebten sagt:
Ne così ramo leggiadretto inchina
A lo spirar di vaghi e freschi venti,
Com' io piegai pur dianzi ai bei concenti,
E senti di me far dolce rapina.

b) Z. B. in dem Sonette:
Sì come fior, che per soverchio umore
Carco di pioggia, ed a se stesso grave
Inchina, e col già tanto odor soave
A forza perde il suo natio colore;
Nè più donzella, o giovane, ch' amore
Sotto 'l suo giogo dolcemente aggrave,
E' che 'l nodrisca, come dianzi, o lave,
Poichè, sì poco tien del primo onore:
Ma se benigno raggio ancor del sole
Vien, che le scaldi con soave foco,
Subito avviva, e ne diventa adorno;
Così vostre bellezze al mondo sole,
Donna, vid' io sparire a poco a poco,
E poi più vaghe fare a voi ritorno.

der studirten Empfindsamkeit der meisten übrigen Petrarchisten. Seine Phantasie war auch an der einzigen Art von Blüten, die sie trieb, ergiebig genug. Seiner Sonette sind über vierthalb hundert c); der Canzonen nur wenige. Ein vorzügliches Gedicht von ihm in Stanzen ist die Nymphe der Tiber (la Ninfa Tiberina). Styl und Inhalt sind ungefähr dieselben wie in den Sonetten.

Einer der lyrischen Dichter, die um dieselbe Zeit die Form der Sonette glücklicher einem andern Thema, als der Liebe, anpaßten, war Giovanni Guidiccioni von Lucca d). Er bekleidete geistliche Würden. Niemand sang damals, als Spanier, Deutsche und Franzosen Italien verheerten, Patriotismus in so eleganten Sonetten, als er. Aber die correcte Schönheit dieser Sonette ist, zum Theil eben wegen ihres Inhalts, mehr oratorisch, als poetisch e). Seine Canzonen fallen

c) Der Herausgeber der neuen Ausgabe der Gedichte Molza's (S. oben Anmerk. a), entdeckte, nachdem er 189 Sonette für den ersten Band gesammlet hatte, nachher noch fast eben so viel in Handschriften.

d) Unter den verschiedenen Ausgaben der *Rime di Monsign. Guidiccione* wird die zu Bergamo 1753 gedruckte als die correcteste geschätzt.

e) Z. B. in einem Sonette auf die Schicksale Italiens:

Degna nutrice delle chiare genti,
 Ch' ai dì men foschi trionfar del mondo:
 Albergo gia de' Dei fido e giocondo,
 Or di lagrime triste e di lamenti;
Come posso udir io le tue dolenti
 Voci, e mirar senza dolor profondo
 Il sommo imperio tuo caduto al fondo,
 Tante tue pompe e tanti pregi spenti?
Tal così ancella maestà riserbi,

fallen hier und da vom Orotarischen auch wohl in's Gemeine f).

Antonio Broccardo, ein Venezianer, suchte besonders seinen Landsmann Bembo durch Wärme des Gefühls und eine weniger pretiöse Manier zu übertreffen g). Er wurde das Opfer seiner kritischen Kühnheit. Bembo's Verehrer konnten ihm nicht verzeihen, daß er öffentlich die Verse eines Mannes tadelte, der, nach ihrem Bedünken, in jeder Hinsicht unübertrefflich war. Peter der Aretiner schlug sich zu ihrer Partei. Broc-

E si dentro al mio cor sona il tuo nome,
Che i tuoi sparsi vestigi inchino e adoro.
Che fu a vederti in tánti onor superbi
Seder reina e incoronata d'oro
Le gloriose e venerabil chiome?

f) Z. B. wenn er in einer Trauer-Canzone auf den Tod seines Bruders sagt:

Frate mio caro, senza te non voglio
Più viver, ne' volendo ancor, potrei,
Che poiche te celasti agli occhi miei,
Uom non si dolse mai quant' io mi doglio, etc.

g) Z. B.

Il buon nocchier, che col legno in disparte
Aspetta al mover suo tranquillo il vento,
Vedendo a cielo e mar l'orgoglio spento,
Quinci senza timor lieto si parte.
Seconda è l'aura e l'acqua d'ogni parte;
Ond' esser spera, ove desia, contento:
Ahi fallaci onde! or ecco in un momento
Rott' arbor vela nave antenne e sarte.
E'l miserello sovr' un duro scoglio
Dolersi afflitto di sua trista sorte,
E più che d'altro di trovarsi vivo.
Tal io, secur già navigando, privo
Resto d'ogni mio ben chiamando morte;
Che di naufragio tal troppo mi doglio.

Broccardo wurde mit Hohn überschüttet und starb vor Verdruß [h]).

Eine religiöse und philosophische Richtung nahm der poetische Geist eines andern venezianischen Sonettendichters, des Bernardo Capello [i]). Er war ein Freund und noch mehr ein Zögling des Bembo. Seine philosophisch-poetische Denkart kam ihm auch praktisch zu Statten; denn er wurde wegen seiner politischen Maximen von der venezianischen Regierung auf eine dalmatische Insel verwiesen und irrte nachher von einer Gegend zur andern in Italien hin und her, zwar geachtet, aber ohne seine Vaterstadt wieder zu sehen.

Noch ein Freund und Zögling Bembo's, Domenico Veniero, auch ein Venezianer, zeichnete sich durch den heroischen Schwung seiner Sonette aus. Er wurde deßwegen um so mehr bewundert, weil er die ganze zweite Hälfte seines Lebens, von seinem zwei und

h) Weitere Auskunft giebt Mazzuchelli im Artikel Antonio Broccardo.

i) Z. B.

Ove pon tua speranza, a che pur chiedi,
 Alma, soccorso al sordo e pien d'inganni
 Mondo, che'n poca gioja molti affanni
 Cela, e t'abbassa ove poggiar piu credi?
Poscia che le sue fraudi, e'l tuo mal vedi,
 Perche d'obbedir lui ti ricondanni?
 Se'l ciel d'alzarli a se ti diede vanni,
 Ond' è che ogni or piu fermi in terra i piedi?
Già non sei tu di lei caduco seme,
 Ma di celeste origine ed eterna,
 Discesa a negger si quest'uman velo,
Ch' al tuo da lui partir l'alma e superna
 Bontate a se ti chiami, e poscia insieme
 Teco al gran dì lo ricongiunga in cielo.

und dreissigsten bis zum drei und sechzigsten Lebensjahre, mit körperlichen Schmerzen zu kämpfen hatte und nie wieder vom Krankenlager aufstand. Die besten Köpfe in Venedig bildeten eine Art von Akademie um den berühmten Kranken. Wenn er als Märtyrer der Liebe von sich singt, daß seiner Leiden mehr seien, "als der Sterne am Himmel, der Vögel in der Luft, der Fische im Wasser, des Wildes in den Wäldern, der Kräuter auf den Wiesen, der Zweige an den Bäumen, der Tage im Jahre, der Stunden im Tage, und der Augenblicke in der Stunde", und daß er doch diese Leiden gern ertrage, wegen der Freuden, die sie ihm einbringen [k]), ist freilich der Heroismus seiner Phantasie nicht eben bewundernswürdig. Unaffectirter, aber mehr oratorisch als poetisch, ist der männliche Ausdruck der Erhebung seines Geistes über das traurige Schicksal seines Körpers [l]).

Petro-

k) Das Sonett fängt an:

Non ha tante, quant' io, pene e tormenti
Stelle il Ciel, l'aria augelli, pesci l'onde,
Fere i boschi, erbe i prati, e i rami fronde,
Giorni gli anni, ore i dì, l'ore momenti.

Und der Beschluß ist:

Ne pero grave al mio cor mi sembra, e duro
Questo, e se fosse onor maggiore scempio.
Tant' é quel ben, che col mio mal procuro.

l) Z. B.

Quanto più questa carne afflitta e stanca
Va perdendo ad ognor della sua forza,
Tanto più 'l suo vigor cresce e rinforza
L'anima, e più si mostra ardita e franca.
Se l'usato soccorso a lei non manca,
Poco mi noce il mal, che solo sforza
Questa mia frale e vil terrena scorza;
Ma la parte miglior non vince o stanca.

Pur

Petronio Barbati von Foligno suchte durch schäferliche Artigkeit den schwermüthigen Ton der romantischen Liebe etwas heiterer zu stimmen [m]).

Nach Sanazzar bildete sich Angelo di Costanzo von Neapel. Er wurde auch als Geschichtschreiber seines Vaterlandes berühmt. Der Wahrheit und Wärme seiner Poesie verdankt er einen der ersten Plätze unter den Sonettendichtern, wenn gleich seine Feinheit zuweilen in's Grüblerische ausartet [n]). In einer

Pur che questa non sia tocca o percossa,
Del grave morbo mio punto non curo,
Se la carne flagella i nervi e l'ossa.
So che nullo accidente è così duro,
Che sostenerlo e superar nol possa
Un cor costante un animo sicuro.

m) Z. B.
Perchè, Filli, mi chiami, e poi l'ascondi
Dietro a quell'olmo, ed or dietro a l'oliva;
Indi mi mostri 'l petto, e i bei crin biondi;
E fuggi, e ridi, onde mia speme è viva?
Riedi, e mi porgi poi da l'alta riva
Vaghe ghirlande di fioretti, e frondi;
E fuggi, e del fuggir, già quasi schiva
Ti veggio, e al mio pregar mai non rispondi?
Così mi scherni, e così tiemmi, ahi lasso,
Col chiamar, col fuggir, col far ritorno,
Or pungi, or sani, or mi ripungi ancora.
Deh Filli non fuggir, deh ferma il passo;
Mira che vola il tempo, e breve è l'ora
Da farsi in questa età verde soggiorno.

n) Z. B. in dem Abschieds-Sonette:
Parto, e non già da voi, però che unita
Con voi l'alma riman, ma da me stesso;
Nè voi restate, ch'io non pur da presso
Vi porto, ma nel cor viva scolpita.
Ma perchè col pensier meco partita

Non

einer Art von Oden versuchte er, die neueren Sylbenmaße den antiken näher zu rücken o).

Wahrheit, die von mehr als Studium und kalter Nachahmung zeugt, haben auch die Sonette des Anton Jacopo Corso p).

Aber

Non fate, come a voi rimango appresso,
Quel sembiante di voi, ch' io porto impresso,
E' fral rimedio a sì mortal ferita.
Anzi è cagion di mio maggior affanno,
Possedendo di voi sol quella parte,
Ch' ogn' or fà fresco a la memoria il danno.
Così stando voi lieta in ogni parte,
Di me i due mezzi egualmente staranno,
Mal quel che resta, e mal quel che si parte.

o) Z. B. das sapphische Sylbenmaß auf die Art, wie man es auch nachher in andern Sprachen versucht hat:
Tante bellezze il cielo ha in te cosparte,
Che non è al mondo mente si maligna,
Che non conosca, che dei chiamarte
Nuova Ciprigna.

p) Z. B.
Fiume gentil, che le tue spiagge amate
Con dolce mormorio rigando vai,
Più bella compagnia, più lieta mai,
Vedesti intorno a le tue sponde ornate?
Ninfe, che'l fresco suo fondo abitate,
In cui vibrar del Sol scorgete i rai;
Udiste ancor, che pur n'avete assai
Udite, altre d'Amor voci più grate?
Nò, chè non vider mai, nè udir l'amene
Rive de' nostri alberghi altre più rare
Note, e più accese d'amoroso zelo.
Così, con voci d'ogni grazia piene,
L'Ero sentì l'altr'ier Donne cantare,
Ch'empir di gioja, e di dolcezza il Cielo.

Aber es wäre, wo nicht ein undankbares, doch für eine allgemeine Geschichte der neueren Redekunst zu umständliches Geschäft, mit kritischer Genauigkeit die unterscheidenden Züge der Poesie jedes nicht ganz unbedeutenden unter den italienischen Sonettensängern dieses Zeitraums aufzusuchen. Und wer Neigung und Geduld genug hat, diesen Theil der Litteratur, wenigstens von der historischen Seite, vollständig kennen zu lernen, für den sind Namen, Notizen und Verse im Ueberflusse vorhanden [q]). Nicht zu den schlechtesten, aber auch nicht zu den vorzüglichsten Sonetten dieser Periode gehören diejenigen, deren Verfasser durch litterarische Arbeiten andrer Art sich ein größeres Verdienst erworben haben, namentlich die von Castelvetro, Annibale Caro, Giovanni della Casa und Bernardo Tasso. Genauere Nachrichten von diesen talentvollen Männern gehören wohl schicklicher dahin, wo ihrer merkwürdigeren Werke ausführlicher gedacht werden muß.

Da man historisch annehmen kann, daß fast jeder Italiener des sechzehnten Jahrhunderts, der einigermaßen litterarische Bildung haben wollte, unter andern auch Sonette zu machen versuchte, so darf man auf keinen geringen Vorrath von Versen dieser Art schließen, die ungedruckt geblieben sind und vielleicht eher, als viele, die aus einer gedruckten Sammlung in

q) Quadrio, Crescimbeni und selbst der verständige Tiraboschi halten sich in ihren bekannten Werken bei manchem Sonettensänger länger auf als selbst bei Ariost. Das ist italienischer Nationalsinn. Auch sucht ein italienischer Litterator den andern dadurch zu übertreffen daß er neue Meldung von dem längst vergessenen Verfasser eines fast oder ganz unbedeutenden Sonetts giebt.

in die andre wanderten, des Aufbewahrens werth waren. Mehrere der damaligen Akademieen sammelten die Sonette ihrer Mitglieder. Andre Sammler suchten ihre Vaterstadt dadurch zu ehren, daß sie die Sonette ihrer Mitbürger zusammentrugen.

Eine besondere Erwähnung verdienen bei dieser Gelegenheit die italienischen Damen, die als Dichterinnen in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts großen Theils auch nur durch Sonette berühmt wurden. Ihre Zahl ist so groß, daß um das Jahr 1559 Lodovico Domenichi schon die vermischten Gedichte von funfzig edlen und tugendhaften Frauen herausgeben konnte [r]). Fast alle waren vom ersten Stande. Keine aber war, als Frau und als Dichterinn, mehr die Bewunderung ihrer Zeitgenossen, als Vittoria Colonna, die Gemahlinn des vortrefflichen Ritters Fernando D'Avalos, Marchese von Pescara. Fast ist kein Dichter dieses Zeitraums, der nicht auf irgend eine Art mit warmer Ehrerbietung des Marchese von Pescara, oder seiner Gemahlinn gedächte; und nie hat ein edles Paar eine solche einstimmige Huldigung mehr verdient. Schon in der Wiege, wurde Vittoria dem Gatten bestimmt, der damals noch ein Kind war wie sie. Was die voreilige Willkühr der Eltern und Verwandten Uebles hätte stiften können, wurde zufällig für die unmündigen Verlobten der Anfang ihres künftigen Glücks. Beide wurden für einander erzogen; und die Erziehung vollendete nur die Uebereinstimmung ihrer

r) Rime diverse di alcune (etwa funfzig) nobilissime e virtuosissime Donne. Venez. 1559.

ihrer Herzen und ihrer Denkart. Beide strebten nach liberaler Bildung des Geistes; und so wie er ritterliche, so suchte sie häusliche Tugenden mit der Liebe zur Poesie zu vereinigen, die beiden gemein war. In ihrem achtzehnten Jahre wurde Vittoria Colonna mit ihrem Verlobten vermählt. Von dieser Zeit bis an seinen Tod war sie, eine geistreiche und schöne Frau, den italienischen Damen das Muster ehelicher Treue. Der Marchese zeichnete sich durch Tapferkeit und militärische Talente unter den kaiserlichen Fahnen aus. Aber in der großen Schlacht bei Pavia im J. 1525 wurde er gefährlich verwundet. Bald darauf, noch nicht dreissig Jahr alt, starb er an seinen Wunden. Kein Glück der Welt konnte seine Gattin trösten. Mit schwärmerischer Verehrung hing sie an seinem Andenken. Er war "die Sonne ihrer Gedanken." Ihn besang sie in Sonetten, deren mehrere durch männliche Festigkeit des Ausdrucks nicht weniger als durch Wahrheit und Adel des Gefühls die damals modischen Liebeslitaneien, deren Verfasser Männer waren, weit übertreffen *). Sie überlebte ihren Mann lan-

*) Z. B.

Qui fece il mio bel sole a noi ritorno
 Di regie spoglie carco e ricche prede:
 Ahi con quanto dolor l'occhio rivede
 Quei lochi, ov'ei mi fea già chiaro il giorno?
Di mille glorie allor cinto d'intorno
 E d'onor vero alla più altera sede,
 Facean dell' opre udite intera fede
 L'ardito volto, il parlar saggio adorno.
Vinto da' preghi miei poi mi mostrava
 Le belle cicatrici, e'l tempo e'l modo
 Delle vittorie sue tante e sì chiare.
Quanta pena or mi dà, gioia mi dava,
 E in questo e in quel pensier piangendo godo
 Tra poche dolci, e assai lagrime amare.

lange, aber fast abgeschrieben von der Welt. Durch Briefwechsel blieb sie noch immer in einiger Verbindung mit Dichtern und Gelehrten; meist aber war sie mit Andachtsübungen beschäftigt. Ihre religiösen Empfindungen waren der Inhalt ihrer letzten Gedichte. Sie starb im Kloster zu Rom im J. 1547 t).

Veronica Gambara, geb. zu Brescia im J. 1485, glänzte als Dichterin wie Vittoria Colonna, wenn gleich ihre Lebensgeschichte weniger Interesse hat u). Auch sie war aus einer der vornehmsten Familien. Gibert, Herr oder Dynast von Correggio, wählte sie zu seiner Gattinn. Sie lebte in den ersten Zirkeln der Großen und wurde von Dichtern und Gelehrten als Gönnerin verehrt. Auch Kaiser Carl V. bewies ihr eine auszeichnende Achtung. Sie starb im Jahr 1550. Ihre Verse haben meist einen religiös-philosophirenden Ton, keinen Zug von Uebertreibung, und einen sehr gefälligen Rhythmus x).

Zwei

t) Die Gedichte der Vittoria Colonna sind mit einer neuen Lebensbeschreibung dieser merkwürdigen Frau herausgegeben von Giambattista Rota, Bergamo, 1760.

u) Eine vollständige Ausgabe ihrer Gedichte und Briefe, zugleich mit ihrer Lebensbeschreibung, ist die von Zamboni, Brescia, 1759.

x) Z. B.

Nella secreta e più profonda parte
 Del cor, là dove in schiera armati stanno
 I pensieri e i desiri, e guerra fanno
 Sì rea, che la ragion spesso si parte.
L'uomo interno ragiona, ed usa ogni arte
 Per rivocarla e farle noto il danno;
 Ma dietro all' altro esterno i sensi vanno,
 Senz' al spirto di lor punto far parte.

 Di

Zwei Sappho's dieses Zeitalters, nicht dem Genie, aber doch dem Bestreben nach, waren Tullia Arragona und Gaspara Stampa. Jene stand mit ihrer Liebe zu dem Idyllensänger und Kritiker Girolamo Muzio nicht eben im Rufe der besten Sitten. Die Tugend der Gaspara Stampa ist von dem Gerüchte, so weit es sich erhalten hat, weniger angefeindet. Aber so viel Wahrheit in Prose auch den Sonetten, in denen sie über die Trennung von ihrem Collaltino de Conti klagt, zum Grunde liegen mag; viel Poesie zeigt sich nicht in diesen Sonetten [y]).

Ueber andre weniger berühmte Verfasserinnen von Sonetten und ähnlichen Gedichten, z. B. über die Leonora Falletta, Claudia della Rovere, Lucia Bertana, u. s. w. geben die italienischen Litteratoren hinlängliche Auskunft. Die gelehrte Tarquinia Molza, eine Enkelin des Francesco Maria Molza, von der sich unter mehreren lateinischen Versen und einer italienischen Uebersetzung einiger Dialogen des Plato auch ein Paar Sonette erhalten haben, lebte etwas später [z]).

Bei der unbeschreiblichen Betriebsamkeit, mit der damals in Italien Alles, was nur reimen konnte,

nach

Di carne sono, e pero infermi e gravi
 Capir non ponno i belli alti concetti,
 Che manda il spirto a chi di spirto vive.
Guida dunque Signor, pria che s'aggravi
 D'error più l'alma, alle sacrate rive
 I miei senza il tuo aiuto iniqui affetti.

y) Man findet einige davon auch in den Sammlungen, z. B. den *Rime oneste* de' migliori Poeti Italiani. Bergamo, 1750.

z) Die Schriften der Tarquinia Molza sind der oben (Anmerk. c. S. 140.) angeführten Ausgabe der Gedichte des Francesco Maria Molza angehängt.

nach seinen besten Kräften die Poesie der Liebe in Sonetten cultivirte und modificirte, mußte denen, die zur Abwechselung auch etwas Neues in dieser Reimform sagen wollten, jede Veranlassung dazu willkommen seyn. Fast alle Gelegenheitsgedichte wurden nun auch Sonette. In Sonetten gab man Räthsel auf, die in Sonetten beantwortet wurden. Antworten auch auf Sonette, die keine Fragen enthielten, kamen immer mehr in die Mode, besonders unter den sentenziöseren und unter den witzelnden Dichtern und Reimern. Der sogenannten *Proposte* und *Risposte* ließen sich allein ansehnliche Bände voll sammeln. Und da man am Ende Alles, was sich nur irgend in vierzehn Reimzeilen sagen lassen wollte, ohne Rücksicht auf Verschiedenheit weder des Stoffs, noch der Ordnung der Gedanken, noch des poetischen Tons, in Sonette faßte, so ging der ästhetische Charakter des Sonetts, nach den Mustern, die Petrarch gegeben hatte, so gut wie verloren, und das Sonett wurde wieder, was es vor Petrarch gewesen war, eine für alle möglichen Einfälle brauchbare Reimform. Man unterschied deßwegen auch bald von den Sonetten in der Manier Petrarch's (Sonetti Petrarcheschi) außer den satyrischen und burlesken, die immer einen andern Ton gehabt hatten, die Schäfersonette (Sonetti boschereccі); die dithyrambischen, die aber am wenigsten gelingen wollten a); polyphemische Sonette (Sonetti

a) Eins z. B. von Claudio Tolommei, fängt an:

Non mi far, o Vulcan, di questo argento
Scolpiti in vaga schiera uomini ed armè;

 Fam-

netti Polifemici), so betitelt nach dem Cyklopen Polyphem, dessen halb burleske Liebesklagen nach dem Theokrit eine Menge Nachahmungen veranlaßten; Schiffersonette (Sonetti maritimi), in denen sich alle Gedanken und Bilder um Gegenstände der Furcht und Hoffnung eines Seefahrers drehten; und endlich auch geistliche Sonette (Sonetti spirituali). Unter den Schiffersonetten sind einige sehr vorzügliche von dem berüchtigten Niccolò Franco, dessen Leben und ehrloses Ende zur Geschichte der satyrischen Poesie dieses Zeitalters gehört [b]). Die besten geistlichen Sonette sind die von Gabriello Fiamma, einem Bischof von Chioggia, den das Beispiel der Vittoria Colonna zu dieser Art von Poesie ermuntert hatte [c]).

Eine

Fammene una gran tazza, ove bagnarmi
Possa i denti, la lingua, i labbri e'l mento; etc.

b) Die Schiffersonette des Franco haben etwas von antikem Styl, das zu dieser Art von Erfindungen nicht übel paßt, z. B. im folgenden:

Perchè agli scogli di sì ria tempesta
Più non senta fiaccar l'intesta abete;
E sia dè venti omai per l'onde quete
Spenta la rabbia, che a' miei danni è presta;
Quest' agna bianca, o voi Zefiri, e questa
Nera, o Fortuna, a vostr' onor vedete
Cader del ferro mio, qua dove avete
Stanca in lungo gridar l'anima mesta.
Cotai voti ad empir il suo viaggio
Cloanto accompagnava per conforto
Dello smarrito omai stanco coraggio,
Quando per l'onde sbigottito e smorto
Vide da lunge un novo illustre raggio,
Lucido segno di vedere il porto.

c) Z. B.
Quand' io penso al fuggir ratto dell' ore,

K

Eine classische Auswahl aus der Menge von Sonetten, die schon damals kaum zu übersehen waren, hätte etwas beitragen können, den Geschmack der Nation in dem, was lyrische und elegische Schönheit ist, zu fixiren und der meist wesenlosen Reimerei ein Ende zu machen, die sich wie ein seichter Strom von dieser Zeit bis in das folgende Jahrhundert hinzieht. Aber wer hätte damals eine solche Sammlung veranstalten können [d])? Eine verdienstliche Bemühung war es indessen, daß man die älteren Gedichte dieser Art zu sammeln anfing, deren manches bei allem Mangel an philologischer Politur mehr poetischen Kern enthält, als die berühmteren Sonette einiger gelehrten

E veggio mentre parlo il volto e'l pelo,
Sparso di morte l'un, l'altro di gelo
Cangiar l'usato suo vago colore:
Mi fermo, e pien d'orror prego il mio core,
Che di se stesso abbia pietate e zelo,
E non voglia smarrir la via del cielo
Fra le vane speranze e'l vano timore.
Vedi, gli dico, che a' tuoi danni aspira
La morte, che sen viene a gran giornate,
E che fugge il piacer, qual nebbia al vento:
Drizza a quel segno de' pensier la mira,
Ove mal grado dell' ingorda etate,
Potrai sempre con Dio viver contento.

d) Eine wirklich classische Auswahl italienischer Sonette möchte wohl, auch nach der bekannten Sammlung von Antonini (Rime de' più illustri poeti Italiani, Parigi, 1732, 2 Voll. in 8.), noch ein nützliches Unternehmen seyn. Antonini hat manches gar zu nichtige Dingchen eines Platzes gewürdigt, und manches treffliche Stück nicht aufgenommen, das man z. B. im ersten Bande der *Rime oneste* — ad uso delle scuole, (Bergamo, 1750) findet. Eine andre italienische Sammlung von Sonetten und Canzonen unter dem Titel *Rime scelte dopo il Petrarca*, Bergamo, 1757, ist noch dürftiger.

ten und prosaisch beredten Männer des sechzehnten Jahrhunderts, z. B. des Bernardo Tasso und Varchi e).

Petrarchische Canzonen scheinen unter den Petrarchisten aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und ihren Verehrern bei weitem nicht so beliebt, wie die Sonette, gewesen zu seyn. Man findet ihrer, im Verhältnisse zu diesen, nur wenige. Die Stelle der Canzonen nahmen die Stanzen ein, eine Art halb lyrischer, halb beschreibender Gedichte, in denen die Phantasie vor keiner Grenze still zu stehen brauchte, und die deßwegen für das italienische Nationalbedürfniß der lieblichen Geschwätzigkeit recht eigentlich erfunden zu seyn schien. Lorenz von Medici und Girolamo Benivieni hatten in ihren Stanzen diesen Ton angegeben f). In ihre Fußstapfen traten Bembo, Alamanni, Bernardo Tasso, Lodovico Martelli, Molza, Tansillo, Ercole Bentivoglio, Vendramini, Tolommei, Angelo di Costanzo, Terminio und Andre, die alle, wegen ihrer Sonette, zu den Petrarchisten gezählt werden. Phantasieen der Liebe füllen die meisten dieser Stanzen; aber man schränkte sich darauf nicht ein; man machte aus den Stanzen, wie aus den Sonetten, alles Mögliche. Ein didaktisch-lyrisches Gedicht dieser Art ist das Lob der Frauen (in lode delle Donne) von Lodovico Martelli von Florenz. Er war der berühmteste unter seinen Brüdern und

e) Der Rime di diversi autori antichi Toscani, die zu Florenz 1527 gesammelt herauskamen, ist schon oben in dieser Geschichte Band I. S. 56 in der Anmerkung gedacht worden.

f) Vergl. Band I. S. 257 und 341.

und Vettern, deren Namen und Verse sich auch erhalten haben. Sein Frauenlob ist ungefähr eben so unterthänig und ausführlich, als abgeschmackt [g]). Wahre, wenn gleich nicht musterhafte Poesie ist in den Stanzen von Molza und Angelo di Costanzo. Auf noch einen höheren Rang dürfen die von Tansillo Anspruch machen. Luigi Tansillo, aus dem Neapolitanischen, machte sich zuerst durch ein ärgerliches Gedicht, der Winzer (il Vendemmiatore) bekannt. Dafür wurde sein Name auf Befehl des Pabstes Paul III. in den Catalog verbotener Bücher eingetragen. Seine Sünden abzubüßen, schrieb er eine geistliche Epopöe in Stanzen, die Thränen des heil. Petrus (Lacrime di San Pietro), in denen er aber seine Reue nicht ausweinen konnte, weil er starb, ehe das Gedicht vollendet war. Was zwischen diesen Extremen seiner Phantasie

g) Man muß einmal auch so Etwas zur Probe auslesen, um von jeder Art von Stanzen, die Ludovico Dolce in seine Sammlung aufgenommen hat, einen bestimmten Begriff zu geben. Das lange Frauenlob von Martelli fängt an:

Leggiadre Donne, in cui s'annida Amore,
A cui s'inchina ogn' anima gentile,
Donne, seme tra noi d'alto valore
Esilio, e morte d'ogni cosa vile,
Donne che sete al secol nostro honore,
Et ne i begliochi havete eterno Aprile:
Deh pregate devote il nostro Sole;
Ch'ascolti oggi con voi le mie parole.
Il Sol vostro è Madonna, e donna a voi,
Quanto 'l Sol toglie il giorno a l'altre stelle,
Perche mercè dei santi raggi suoi
Parete al mondo assai piu chiare, e belle.
Piace al gran Re de l Ciel, che qui tra noi
Di costei piu che d'altra si favelle:
Ne questo a sdegno haver Donne devete,
Che d'un pegno di Dio men belle sete.

tasie liegt, macht ihm die meiste Ehre. War gleich sein Erfindungsgeist beschränkt, so hat doch seine Manier eine so üppig liebliche Leichtigkeit, und seine Beschreibungen besonders sind so voll poetischer Reize, daß selbst seine Redseligkeit nicht ermüdet [h]). Alle diese Stan-

h) In einem Gedicht an den Vicekönig von Neapel, Don Pedro de Toledo, führt er die Nymphe eines schönen Gartens redend ein, um den Vicekönig zur Rückkehr nach diesem Garten zu ermuntern. Man kann nichts Einladenderes lesen. In den ersten der fünf Stanzen, die hier zur Probe dienen mögen, ist von den Statüen die Rede, die ein Bassin in diesem Garten verschönern.

Siedonsi quei tre Dii, le spalle volti
Alle donne, che stanno intorno al trunco;
E per mirar bramosi i lor bei volti
Pieganfi in dietro, e innarcan come giunco:
Ciascun, acciòch' egli a ragion si volti,
Su 'l collo una urna tien col braccio adunco,
E l' altro addrizza, acciò che un scudo tegna,
Ove del mio Pompeo splende l' insegna.

Nelle tre urne, o' han quei tre su' i colli
Entran l'acque, che versan le tre Dive
Dalle tre corna, e par che mai satolli
Non sian d' accor quell' acque chiare, e vive.
Spessa adivien, ohe alcun di lor s'immolli,
Qualor l'acqua, che scherza l'urna schive:
Et hor su'l petto, hor sù capei si lascia;
I quai ciascun d'una ghirlanda fascia.

E sparso il ricco marmore di mille
Sottili minutissime scolture,
Che foran malagevoli imprimille
In molle cera, non che in pietre dure.
Mostrò Giovan da Nola, che scolpille,
Grande arte nelle picciole figure;
Giovan da Nola, al cui scarpello invidia
Avrian vivendo Prassitele, e Fidia,

Tra i marmi assiso il mio Tansillo, e i mirti,
Su'i seggi, ove seduti eran la sera
Di belle Donne, e di leggiadri spirti

Che

Stanzen und andere fanden schon damals einen Sammler an dem fleissigen Lodovico Dolce[l]).

Ausser den Sonetten, Canzonen und Stanzen konnte noch keine Art von lyrischer Poesie in Italien aufkommen. Selbst die leichten Liedchen, die man *Barzelette*, *Frottole* u. s. w. nannte[k]), verschwanden wieder in der feineren Welt. An etwas der antiken Ode Aehnliches wurde gar nicht gedacht.

* * *

Nächst der Sonettenpoesie wurde in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien keine von so viel unberufenen Versificatoren verarbeitet, als die epische. Ariost's rasender Roland zog wie ein Comet einen Schweif von romantisch seyn sollenden Epopöen nach sich. Einige Freunde der romantischen Poesie, denen der Styl Ariost's zu trocken war, suchs

> Che vi furo à diporto una gran schiera;
> Lung' ora verso il Ciel tenne gli occhi irti;
> Quasi accusando la sua stella fiera,
> Indi con tuon conforme à duro stratio,
> Cantò le pene sue per lungo spatio.
> Cantò sì dolcemente le sue pene
> Che un' aspide à sentir desto si fora;
> E mentre gli arbor miei, l'onde, e l'arene
> Prega, che vedan come amando ei mora;
> Le fronde, che di lagrime eran piene,
> Per la rugiada che cadeva allhora,
> Cominciando à schiararsi l'aer cieco,
> Parea, che di pietà piangesser seco.

l) Stanze di diversi illustri poeti, raccolte da M. *Lodovico Dolce*, Venez. 1569. 3 Voll.

k) Vergl. I. Band, S. 325.

suchten, wie Berni, etwas Lustigeres zu erfinden. Den romantischen Geschmack nach antiken Mustern und nach der Poetik des Aristoteles zu verbessern, ließen sich Andre angelegen seyn. Noch Andre, denen auch diese Art von ernsthafterem Epos zu weltlich war, brachten biblische Geschichten und Heiligenlegenden in Stanzen. Die Specialgeschichte dieser epischen Arbeiten beweiset zugleich, wie kurzsichtig damals die italienische Kritik war, und wie viel glücklicher der ästhetische Tact der Nation die Sache des Genies unterstützte.

Die epischen Werke Trissin's, Alamanni's und Berni's sind in dieser Geschichte schon angezeigt worden. An die beiden ersten schließt sich als Muster einer correcten Diction zunächst der Amadis (*L'Amadigi*) des Bernardo Tasso. Auch dieser gebildete und thätige Mann mußte oben schon unter den Sonettensängern im Vorbeigehen genannt werden. Einige Notizen von seinem Leben mögen hier einen Platz finden, wenn gleich sein Dichterruhm überhaupt etwas zweideutig, und nur das Verdienst, das er sich um die prosaische Litteratur seiner Nation erworben hat, entschieden ist.

Bernardo Tasso, von adlicher Familie, geboren im Jahr 1493 zu Bergamo, war im ganzen Laufe seines reiferen Alters mit gleicher Thätigkeit Schriftsteller und Staatsmann. Als Secretär des päbstlichen Generals Guido Rangona war er gegenwärtig in der blutigen Schlacht bei Pavia. Bald nachher wurde er zu geheimen Negotiationen in Diensten des Pabstes nach Frankreich geschickt. Nach dem Ende des Krieges fand er eine

vor-

vorzüglich günstige Aufnahme am Hofe zu Ferrara. Noch ein Mal ertrug er, ohne Soldat zu seyn, mit militärischer Standhaftigkeit die Beschwerden des Krieges. Er machte, als Secretär des Fürsten Sanseverino von Salerno, den berühmten Feldzug des Kaiser Carls V. gegen den Dey Barbarossa von Tunis mit. In Salerno ließ er sich darauf häuslich nieder. Mit seinem Fürsten traf ihn die Ungnade des Kaisers. Er suchte und fand nun bald hier, bald da, ein ehrenvolles Unterkommen. Als Gouverneur von Ostiglia im Mantuanischen starb er im J. 1569 [l]). Fast unbegreiflich ist es, wie er bei diesem unruhigen Leben mit so vielen schriftstellerischen Arbeiten, besonders mit seinem Amadis zu Ende kommen konnte. Denn dieser Amadis ist das längste aller epischen Werke in der italienischen Litteratur. Es besteht aus nicht weniger als hundert Gesängen, die zusammen über sieben tausend Stanzen betragen; und alle diese Stanzen sind nicht nur nicht ohne Fleiß gearbeitet; sie haben sogar die Form, in der sie durch den Druck bekannt geworden sind, großen Theils erst durch eine mühsame Umarbeitung erhalten, zu der sich ihr Verfasser auf ausdrückliches Verlangen seines Fürsten bequemen mußte [m]). Schon war er weit in dem Unternehmen vorgerückt, aufgefordert von Fürsten und Herren, den Ritterroman Amadis von Gallien, an dem

l) Mehr psychologisches Interesse, als diese biographischen Notizen, die man bei Tiraboschi und andern Litteratoren findet, haben die Particularien in den Briefen des Bernardo Tasso.

m) Der Abbate Serassi hat vor seiner Ausgabe des Amadis des Bernardo Tasso (*L'Amadigi di Bernardo Tasso; Bergamo, 1755, 4 Voll. in 8.*) die Geschichte dieses Gedichts ausführlich erzählt.

dem man sich damals in Frankreich und Spanien nicht müde las, zu einem Heldengedichte umzuformen. Aber dieses Heldengedicht sollte zugleich ein regelmäßiges Werk nach den Vorschriften des Aristoteles werden. Zehn Gesänge vollendete er nach seinem Bedünken in der einzig musterhaften Manier der Alten. Einen Gesang nach dem andern las er am Hofe seines Fürsten zu Salerno vor. Aber mit Schmerz mußte er sehen, wie sich mit jedem Gesange die Zahl seiner Zuhörer verminderte, bis endlich alle ausblieben. Selbst seine Freunde riethen ihm nun, den romantischen Styl, die Freude seines Zeitalters, nicht länger zu verschmähen. Der Fürst that zuletzt einen Machtspruch. Und Bernardo Tasso fing auf fürstlichen Befehl sein Werk mehr nach dem Sinne des italienischen Publicums noch ein Mal an, und ruhte nicht eher, bis die runde Zahl von hundert Gesängen voll war. Um doch wenigstens jetzt des Werths seiner Arbeit gewiß zu seyn, nahm er nun noch die Zurechtweisungen so vieler Rathgeber an, daß er noch Vieles wegstrich, hinzusetzte und umformte, bis er endlich fertig wurde. Der Lohn seines Fleißes war der Beifall einer Partei, die von der epischen Poesie ungefähr dieselben Begriffe hatte, als er. Das Publicum schwieg, bezeigte aber wenig Lust, den viel empfohlnen Amadis mit dem rasenden Roland, der sich selbst empfahl, in eine Linie zu stellen [n]). Und ohne

n) Ueber Ariost's Roland stellte damals diesen Amadis im ganzen kritischen Ernste der Sammler und alles Mögliche in Versen und Prose versuchende Lodovico Dolce. In der Vorrede zur alten Ausgabe des Amadis von 1560 rühmt er die hohe Schönheit dieses Gedichts in allen hergebrachten Phrasen der damaligen Kritik,

ohne Bernardo Tasso's litterarisches Verdienst auf Kosten des guten Geschmacks willkürlich zu steigern, ist es auch nicht wohl möglich, seinen Amadis für mehr als einen versificirten Ritterroman zu halten; mögen der Erfindungen, die er seinem spanischen oder französischen Vorbilde hinzufügte, und der Veränderungen, die er mit der Fabel des Ganzen vornahm, auch noch so viele seyn. Nur hier und da aus einigen Beschreibungen spricht in dieser langen Erzählung etwas vom Geiste der wahren Poesie den unbefangenen Leser an. So correct und gefeilt auch Sprache und Vers sind, so zum Einschläfern monoton, gedehnt und kalt prosaisch ist die Darstellung. Nicht leicht wird in unsern Tagen, etwa einen oder andern italienischen Litterator oder Mährchenliebhaber ausgenommen, Jemand Geduld genug haben, um der correcten Sprache willen den Ritter Amadis und seine Prinzessin Oriana von beider Geburt bis in's Ehebett auf dem langen Wege seiner Abenteuer und ihrer excentrischen Jungfräulichkeit hundert Gesänge hindurch zu begleiten. Was Einige in der Manier Bernardo's für erhaben erklärt haben, ist ein erkünstelter Enthusiasmus, der keine freie Seele mit fortreissen kann. Es eröffnet schon keine poetische Aussicht, wenn sich ein Heldengedicht mit dem Wunsche des Dichters anfängt, die Thaten und Leiden eines Ritters und einer Dame in einem so sonoren Styl zu besingen, daß es der

tik, und schließt seine Lobrede mit den Worten: In fine tutto quello, che da *perfetti giudizj* (z. B. dem seinigen) si può forse nel Ariosto desiderare, con molta facilità ha egli (sc. Tasso) *adempiuto in questa opera.* Und eben so sprach Speroni der Kritiker, Philosoph und Rhetor.

der Ebro, der Hydaspes, und Battro und Tile (soll Bactra und Thule seyn) höre" o). Nach diesem Anfange und der Zueignung an Philipp II., damals Erbprinzen von Spanien, werden wir wie in einem Geschichtbuche mit dem königlichen Hause Lisuart's von England, des Vaters der schönen Oriana, bekannt gemacht p). Nun erst landet dieser Lisuart, bei seiner Rückkehr aus Dänemark, in Schottland. Mit dieser Landung fängt die Erzählung einer Reihe von Abenteuern an, die alle so wunderbar sind, daß man bald auf gar kein Wunder mehr achtet. Die Beschreibungen und Vergleichungen, an denen in dieser Erzählung allerdings kein Mangel ist, hat man besonders gelobt. Es fehlt ihnen auch nicht an Wahrheit;

o) Nicht einmal ein matter Wiederhall von Ariost's: *Le donne, i cavalier* etc. ist die erste Stanze in diesem Amadis:

> L'eccelse imprese, e gli amorosi affanni
> Del Prencipe Amadigi, e d'Oriana,
> Il cui valor dopo tanti e tant' anni
> Ammira e'nchina ancor l'Austro e la Tana,
> E d'altri Cavalier, ch' illustri inganni
> Fecero al tempo, e la sua rabbia vana,
> Cantar vorrei con sì sonoro stile,
> Che l'udisse Ebro, Idaspe, e Battro, e Tile.

p) Das ängstliche Streben nach poetischer Würde des Ausdrucks in Ermangelung poetischer Gedanken springt hier schon in's Auge:

> Nel secol prisco, in quella bella etate,
> Ch'era d'ogni virtute il mondo adorno,
> E i Cavalier d'eccelsa, alta bontate
> Castigando i malvagi ivano intorno,
> Reggeva di Brittannia l'onorate
> Rive un Re saggio, d'alte laudi adorno,
> Il qual per tempo, e senz' alcuno erede
> Lasciando il mondo al Ciel rivolse il piede.

heit; nur an poetischen Reizen [q]). Und selbst da, wo Bernardo's Muse den stärksten Anlauf nimmt, z. B. in der lyrischen Ekstase, in der er die Schönheit der Prinzessin Oriana beschreiben will, vernehmen wir doch nicht viel mehr als wohlbekannte Gedanken und Phrasen [r]).

Ver-

q) Folgende möchten wohl zu den besten unter vielen gehören:

E come ardito e giovane torello,
Ch'abbia più volte vinto il suo rivale,
E coronato sia dal pastorello,
Se poscia un toro più grande l'assale,
E gli toglie la palma in guisa, ch'ello
Ne perda la giovenca, da mortale
Dolor conquiso, l'erbe abbandonando,
Se ne va per le selve alto mugghiando;
Tal lo specchio perduto, e la corona,
E l'amato suo scudo, anzi 'l suo core,
Siccome il suo destin fiero le sprona,
Lascia il campo Alidoro al vincitore;
E'l ponte mesto e doglioso abbandona
Piagato, inerme, e con tanto dolore,
Che piange e grida forte, alto sospira,
Chiama la morte, e con seco s'adira.

Cant. VIII.

r) La cui rara beltà saria soggetto
Di *più purgati* e più famosi *inchiostri*;
Perchè di farla tal prese diletto
L'alto Fattor degli stellanti chiostri:
Nè 'l gran Pittor di Grecia avrebbe eletto,
Perdonatemi voi de tempi nostri
Donne belle e leggiadre, unqu' altra idea
Per pinger l'amorosa Citerea.
Fioriro al nascer tuo Vergine bella
I Britannici campi, e i colli altieri:
E *'l mar di perle e questa parte e quella*
Sparse degli arenosi suoi sentieri:
Apparve in Cielo ogni benigna stella,

Bernardo Tasso war durch die Versificirung der hundert Gesänge seines Amadis so wenig ermüdet, daß er noch ein ähnliches Werk unter dem Titel Floridant (il Floridante), einen Nachtrag zum Amadis, ausarbeitete. Die acht ersten Gesänge sollen fast unverändert aus dem alten Ritterroman Amadis in italienische Verse übertragen, die übrigen eilf aber von Bernardo's eigner Erfindung seyn *).

Die bekanntesten unter den epischen Versuchen, deren Verfasser mit Ariost in seiner eignen Manier wetteifern wollten, sind: Der Tod Roger's (La morte di Ruggiero) von Giambatista Pescatore; der hochmüthige Astolf (Astolfo borioso) von Marco Guazzo; eine Fortsetzung des rasenden Roland, nebst Roger's Tode (Continuazione del Orlando furioso, colla morte di Ruggiero) von Sigismondo Paolucci; die verliebte Angelika (Angelica inamorata) vom Grafen Vicenzo Brusantini von Ferrara; eine unvollendete Marfise (i tre primi canti di Marfisa) von Peter dem Aretiner; die ersten Thaten Roland's (Le prime imprese del Conte Orlando) von Lodovico Dolce, und noch ein Paar ähnliche Arbeiten von demselben Verfasser. Die Fortsetzung dieser Liste von Reimwerken, die ariostische Ritterepopöen

E *fuggir i pianeti* empi e severi:
E 'l mondo pien di gioia e d'allegrezza
Arrise all' alma tua rara bellezza.

*) Torquato Tasso gab den Floridant seines Vaters nach dessen Tode heraus, und urtheilte darüber so, wie es einem Sohne ziemt. Die Kritik muß dergleichen Urtheile ehren, und übrigens ihren Weg gehen.

pöen seyn sollten, liefern die italienischen Litteratoren t).
Die allgemeine Geschichte der Poesie kennt weiter kein Beispiel von einem solchen Gedränge um den Kränz der epischen Poesie, und noch dazu meist nach Erfindungen, die alle an Einem Faden fortlaufen.

Früher noch als Ariost's Roland war der Philogyn (il Filogine) von Andrea Bojardi erschienen. Man hat diesen Bajardi wegen der Aehnlichkeit der Namen öfter mit dem Grafen Bajardo verwechselt. Sein Philogyn oder Damenfreund soll großen Theils seine eigne Geschichte enthalten.

Mythologische Epopöen sollten seyn der Herkules (l'Ercole) von Giambattista Cinzio Giraldi, und eine Umarbeitung der Iliade sowohl als der Aeneide (l'Achille e l'Enea) von Lodovico Dolce.

Unter den geistlichen Epopöen, an denen auch kein Mangel war, zeichnen sich die Thränen des heil. Petrus von Luigi Tansillo u) durch so viele Vorzüge aus, daß man die verkehrte Richtung, die dieser unverkennbar dichterische Geist bald nach der einen, bald nach der entgegengesetzten Seite nahm, zu den ungünstigen Schicksalen zählen darf, die die sonst so glückliche Poesie dieses Zeitalters in Italien trafen. Dieselbe Art von Poesie, die in Tansillo's Stan-

t) Quadrio, Crescimbeni und Tiraboschi haben im Ueberflusse zusammengetragen, was die Liebhaber über diesen Punkt befriedigen kann.

u) *Le lacrime di San Pietro, di Luigi Tansillo* etc. Venez. 1738. in 4to ist eine neue und elegante Ausgabe dieses Gedichts. Angehängt sind die übrigen nicht anstößigen Gedichte von Tansillo.

Stanzen, deren in dieser Geschichte schon gedacht ist, üppig überströmt, erkennt man in seiner Buß- und Trauerepopöe, selbst in ihren Fesseln, wieder x). Wäre sein Geist freier gewesen, so würde er seiner Beschreibung der Leiden des von seinem Gewissen gefolterten Apostels vielleicht auch mehr episches Interesse gegeben haben. Aber er erzählt uns nur, wie Petrus, nachdem er seinen Lehrer verleugnet hatte, an sich selbst verzweifelnd von einem Orte zum andern irrt und nirgends Ruhe findet. Man kann indessen dieses Gedicht als den ersten nicht unglücklichen Prolog zu einer Messiade ansehen; denn die Geschichte der Leiden des Stifters des Christenthums macht hier mit den Klagen des Petrus ein Ganzes.

In diese Periode fällt auch die Umarbeitung des echten Roland des Grafen Bojardo von Lodovico

x) Welch eine Wahrheit und Wärme, und dabei welcher Rhythmus ist nicht in folgenden beiden Stanzen!

Tennero il nostro Re dentro il palagio
Del principe crudel de' sacerdoti
La notte tutta, e ben par al malvagio
Popol, che pigra oltr' all' usato ruoti;
Non che 'l vegghiar rincrescagli, e 'l disagio,
Ma acciochè tosto nel suo sangue nuoti;
E forse il Sol guidò lento il suo carro,
Per non veder la crudeltà, ch'io narro.

Dormon gli stanchi e miseri mortali
Dove gli pon lor buona sorte, o ria,
Le fatiche, i pensier, le noje, e i mali,
Ciascun rilascia, e per qualch' ora obblia,
Riposa il mondo tutto, e gli animali
In terra, in aria, in mar, dove che sia;
E chi fe il mondo ha per ristoro e sonno
Quanti martiri immaginar si ponno.

Canto XIV.

co Domenichi, und die Fortsetzung desselben von Niccolo' degli Agostini, einem Venezianer. Von beiden sind auch mancherlei andre Verse da; von Agostini unter andern ein historisches Gedicht Die glücklichen Kriegsthaten (i successi bellici), das nie Liebhaber gefunden zu haben scheint. Man darf auch nur die ersten Stanzen seiner Fortsetzung des Bojardo'schen Rolands lesen, um sich zu versichern, daß er kein Dichter war [y]). Indessen versificirte er in Bojardo's Fußtapfen einen ansehnlichen Vorrath von Mährchen und Stanzen zusammen. Domenichi würde mit seiner nichts weniger als schülerhaften Ausfeilung des Werks eines sinnreichen Meisters ohne Zweifel mehr Glück gemacht haben, wenn er nicht mit Ariost zusammengetroffen wäre. Sehr unrichtig wird sein Roland von mehreren Litteratoren für durchaus ernsthaft, also nach der Sinnesart seines Zeitalters für unromans

y) Die versificirte Prose in diesen beiden Anfangs-Stanzen lautet:

A tal opera seguir fui troppo tardo,
 Pensando al caso doloroso e reo,
 Del mio Conte Matteo Maria Boiardo.
 Che fu nei tempi nostri un nuovo Orfeo:
 I' so che à par di lui vile, e codardo,
 Sarebbe ogni famoso Semideo,
 E se mi voglio à tal impresa porre,
 Non so che dir s'egli non mi soccorre.
Perche audace io non sono, e ardito tanto,
 Che fisar voglia al sol miei debil lumi,
 O vincer Febo qual Marsia col canto,
 E mover selve, e fermar i fiumi,
 Salir l'eccelso Olimpo non mi vanto,
 Essendo nato fra spelunche, e dumi,
 In uno scuro bosco aspro, e selvaggio
 Dove non entra pur d'Appollo un raggio.

mantisch erklärt. Domenichi's Manier ist in den Grundzügen ganz und gar dieselbe, die durch die Brüder Pulci in die Mode gebracht und von Ariost veredelt wurde [a]). Aber eben darum, weil Ariost diese Manier so genialisch und geschmackvoll veredelt hatte, daß es unmöglich war, ihn durch etwas Aehnliches zu übertreffen, zog das italienische Publicum Berni's lustigeren Roland, der doch in seiner Art etwas Neues war, dem freilich feierlicheren des Domenichi vor.

Von den komischen Epopöen der italienischen Litteratur aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wird bei der Fortsetzung der Geschichte der satyrischen und burlesken Poesie dieser Periode weiter die Rede seyn.

* * *

Wenn

a) Man lese z. B.

Or sull' un piede, or sull' altro si muta
 Menando il capo, e non ritrova loco
 Rinaldo, ch' ancor ch' ei ebbe veduta,
 Divenne in faccia rosso come un foco;
 E Malagigi, che l'ha conosciuto,
 Dicea: *Pian, pian! Jo ti farò sal gioco*,
 Ribalda incantatrice, che giammai
 D'esser qui stata non ti vanterai.

Lib. I. cant. I.

Oder gar:

Orlando lui ferì *primieramente*
 In quella, che gli uscì fuor delle braccia.
 — — — — — — —
 Diceva il Saracin tra dente e dente:
 A questo modo la mosca si caccia;
 A questo modo al naso si fà vento;
 Ma ben ti pagarò, *s'io non mi pento.*

Lib. II. cant. VIII.

Wenn die Menge der Mitbewerber um den Preis der Kunst das Genie in ihre Mitte ziehen könnte, müßte damals in Italien auch die dramatische Poesie etwas ganz anders geworden seyn, als sie wurde. Neue Schauspiele drängten einander, wie neue Sonette und Epopöen. Die Fürsten, besonders die Herzoge von Ferrara, thaten, was in ihrer Macht war, Dichter und Schauspieler zum edelsten Wetteifer zu wecken. Aber das dramatische Genie, das in dieser günstigen Zeit den rechten Ton hätte angeben müssen, blieb aus. Kaum wollten sich Schauspieler finden, die neuen Stücke aufzuführen, ob man gleich damals in keiner lebenden Sprache bessere hatte, als im Italienischen. Das prächtige Theater zu Ferrara war und blieb mehr ein Liebhaber-, als ein National-Theater.

Es ist schwer, eine getreue, und doch für eine allgemeine Geschichte der neueren Poesie nicht viel zu specielle Uebersicht der vorzüglicheren unter den gedruckten Schauspielen dieses Zeitalters zu geben. Eine Fülle von Witz und guter Laune ist in den Lustspielen zerstreut; aber nicht eins von allen diesen Werken ist ein Meisterwerk. Der kritische Geschichtschreiber, der jedem gern den rechten Platz anweisen möchte, steht vor der Menge betroffen still. Wohin er aufmerksamer blickt, findet er doch nur bald mehr, bald weniger, zum Theil musterhafte, zum Theil aber auch nur nicht ganz mislungene Scenen. Und wer kann ihm billigerweise die Geduldprobe ansinnen, sich selbst mit allem dem ermüdenden Mittelgut auch nur genauer bekannt zu machen? Doch zum Glück ist ja an bibliographischen Nachweisungen für Jeden, der

diesen Theil der italienischen Litteratur erschöpfen will, kein Mangel [a]).

Lustspiele erschienen nicht nur weit mehr, als Trauerspiele; das komische Theater übertraf auch bald das tragische in jeder Hinsicht. Aber es kam kein Lustspieldichter, dessen Talente sich gerade für dieses Fach vorzüglich und nach dem Bedürfniß seines Zeitalters ganz entwickelt hätten; und ein herrschender Geschmack für das Edel-komische konnte überhaupt da nicht entstehen, wo das große Publicum durch keine von den vielen gelehrten Comödien (comedie erudite), wie es sie nannte, nach seinem Sinne befriedigt wurde [b]).

Unge-

a) Dem fast unbegreiflichen Sammelfleisse der italienischen Litteratoren verdanken die Liebhaber des Vielen in der Litteratur unter andern das von Lione Alacci um die Mitte des siebzehnten J. H. angelegte und nachher immer erweiterte Verzeichniß aller italienischen Schauspiele und Dramen unter dem unschicklichen Titel: *Dramaturgia di Lione Allacci.* Nach Tausenden muß man die in diesem Verzeichniß aufgehäuften Theaterstücke zählen. Riccoboni in seinen Réflexions sur les théatres de l'Europe rechnet ungefähr 5000 heraus, die vom J. 1500 bis 1736 gedruckt sind. In der Bibliothek des Apostolo Zeno, die die Dominikaner zu Venedig geerbt haben, soll sich ein Vorrath von 4000 finden. — Sehr gute Nachweisungen über die italienischen Lustspiele aus dem sechzehnten Jahrhundert findet man bei Tiraboschi, Storia etc. Tom. VII. part. III. S. 140 ꝛc.

b) Die meisten dieser Lustspiele sind seit der ersten Hälfte des sechzehnten J. H. nicht wieder gedruckt. Alle diejenigen aber, die die Akademie della Crusca ihres philologischen Beifalls gewürdigt hat, stehen in der artigen Sammlung: Teatro comico Fiorentino. Firenz. 1765. 6 Bände.

Ungefähr um dieselbe Zeit, als Ariost, dessen Lustspiele oben unter seinen übrigen Schriften angezeigt sind, eine damals unerhörte Regelmäßigkeit und Eleganz in der Manier des Terenz auf das komische Theater brachte, zog auch die Calandra des Bernardo Dovizio oder Divizio von Bibiena, den der Pabst Leo X. bis zur Cardinalswürde beförderte, als etwas Neues von ähnlicher Art die Aufmerksamkeit des Volks und der Gelehrten auf sich. Das Stück verdiente auch, für sein Zeitalter, allgemein zu interessiren und zu gefallen. Dovizio war mit Ariost fast zugleich auf den Gedanken gekommen, ein Lustspiel in Prose zu wagen, um durch diese einzige Abweichung von der Form der Lustspiele der Alten den Geschmack seiner Zeitgenossen desto leichter für den modernisirten Styl des Plautus und Terenz in der Hauptsache zu gewinnen; und sein Versuch mislang wenigstens nicht ganz. Die leichte und rasche Sprache des komischen Dialogs glückte ihm fast noch besser, als seinem Mitbewerber Ariost in dessen ersten Lustspielen. Uebrigens hat diese Calandra wenig dramatischen Werth. Die Intrigue dreht sich um Verkleidungen und Verwechselungen eines Bruders und einer Schwester, die wegen der Aehnlichkeit ihrer Gesichtsbildungen nicht zu unterscheiden sind; also noch einmal die Menächmen des Plautus in einer andern Form. Dieses Thema schien damals alle komischen Reize in sich zu fassen. Die Charaktere in der Calandra sind triviale Umrisse, die aber leicht einem und andern Individuum angepaßt werden können; ein blind verliebter junger Herr; sein pedantischer Hofmeister; ein ausschweifendes Weib; daneben eine Courtisane (hier noch ganz ehrlich *meretrice* genannt); dann ein Paar Knechte, die den Faden der Intrigue führen; und als

der

der Narr, der von Allen betrogen wird, der Herr Calander, nach dem auch das Stück betitelt ist, ein so stumpfer Pinsel von Ehemann, daß nicht viel Klugheit dazu gehörte, mit seiner unbeschreiblichen Dummheit zu spielen [c]). Das sind die Hauptrollen. So platte Späße, wie hier den Bedienten in den Mund gelegt werden, finden sich in keinem Lustspiele Ariost's [d]); auch nicht solche derben Unsauberkeiten; und diese ließ der sinnreiche Mann, der Cardinal werden wollte, noch dazu sogar eine Dame seines Stücks ohne Bedenken aussprechen.

Zugleich

c) Im Prolog wird schon die Stockdummheit dieses Calander voraus verkündigt. Calandro è detta (la commedia) da Calandro, il quale voi troverete si sciocco, *che forse difficil vi sia di credere*, che Natura uomo si sciocco creasse giammai.

d) Man lese folgende Scene, in welcher Fessenio, ein Bedienter, mit dem einfältigen Calander über das Küssen witzelt:

Cal. Se io l'ho mai tutta, la mangierò.
Fes. Mangiare? ah ah Calandro, pietà di lei, le fiere l'altre fiere mangiano, non gli huomini le donne, cgliè ben vero che la donna si beve, non si mangia.
Cal. Come si beve? *Fes.* Si beve, sì.
Cal. O in che modo? *Fes.* Nō lo sai?
Cal. Non certo.
Fes. O gran peccato, che un tanto uomo non sappi bere le donne. *Cal.* Deh insegnami.
Fes. Dirotti, quando la baci, non la succi tu?
Cal. Si. *Fes.* E quando si beve, non si succia?
Cal. Si.
Fes. Ben, allhora, che bacciando succi una donna, tu te la bevi.
Cal. Parmi che sia cosi, madesine: ma pure io non mi ho mai bevuto Fulvia mia, e pure bacciata l'ho mille volte.

Atto. I.

Zugleich mit der Calandra und den Lustspielen Ariost's scheint man aber auf den fürstlichen Theatern noch immer Guckkasten-Stücke im gothischen Style der Virginia des Accolti [e]) und ähnlicher dramatischen Reimwerke nicht ungern gesehen zu haben; unter andern auch noch voll allegorischer und mythologischer Personen, der Fortuna, dem Amor, Merkur u. s. w., einige noch dazu schäferlich im Styl der romantisch-gothischen Eklogen eines Tobaldeo und andrer Sonettensänger [f]).

Aber in die Bahn, die Ariost und der Cardinal von Bibiena gebrochen hatten, trat ein Mann, der als Lustspieldichter beiden hätte voreilen und der Moliere der Italiener werden können, wenn er nicht den ernsthafteren Ruhm vorgezogen hätte, der erste Politiker und Geschichtschreiber seines Vaterlandes zu seyn. Niccolò Machiavelli war dieser, zu Allem, was durch eine der seltensten Vereinigungen von Verstand, Witz und Geschmack erreicht werden kann, fähige Geist. Einige Nachrichten von seinem Leben gehören schicklicher zur Geschichte seiner politischen und historischen Werke. Davon im folgenden Capitel. Lustspiele sind von ihm nur zwei bekannt, die Clytia (Clizia) und das Alraunkränkchen (La Mandragola) [g]); beide in Prose; das erste eine Nachahmung der

e) Vergl. I. B. S. 335.

f) In einem vor mir liegenden Bande alter Lustspiele aus der ersten Hälfte des sechzehnten J. H. findet sich z. B. eine Commedia della Fortuna; eine Commedia de' moti di Fortuna; eine Commedia dell' ingratitudine, alle in diesem Styl, und versificirt, meist in terze rime.

g) In dem Teatro comico Fiorentino (S. Anmerk. b) fehlen beide, weil die Accademia della Crusca ihnen nicht

der Casina des Plautus; das zweite ganz original, und so in jedem Sinne original, daß es einzig in seiner Art heißen kann. Auch aus der Clytia spricht der Geist des wahren Lustspiels in dem reinsten und leichtesten Dialog. Aber so durchaus komisch in Erfindung und Ausführung, wie die Mandragola oder das Alrauntränkchen, und dabei so voll feiner Menschenkenntniß und schneidender Satyre, ist kein anderes Lustspiel in der italienischen Litteratur bis auf die Epoche des Grafen Gozzi. Wäre nicht die Intrigue dieses Stücks so unedel, daß es sich deßwegen — denn unsittige Reden kommen darinn nur wenige, und diese meist in lateinischer Sprache, vor — auf einem rechtlichen Theater nicht mehr zeigen darf, und wäre die Katastrophe eben so überraschend, wie sie komisch ist, so gäbe es überhaupt kein musterhafteres Lustspiel. Die Charaktere sind mit der pikantesten Wahrheit aus dem wirklichen Leben hervorgehoben. Selbst die beiden weniger bedeutenden, die indessen der ganzen Composition die Haltung geben, ein reicher und einfältiger Ehemann in Florenz, und ein junger Herr, den nach der guten Frau des andern gelüstet, werden interessant durch die Situationen, in die sie sich gegen einander verwickeln. Der Ehemann ist ein Doctor Juris [h]), und der junge Herr, der eben von Paris nach Florenz zu

nicht die Ehre erzeigt hat, sie in ihrem Wörterbuche zu citiren. Man hat aber von beiden Stücken zugleich mit einer Novelle Machiavells eine niedliche neue Ausgabe unter dem Titel: Due commedie e una Novella del Segretario Fiorentino. Trajetto. (Utrecht), 1733. Alles dieses findet man auch im letzten Bande der Werke Machiavells, nach der schönen Ausgabe, Florenz, 1782. 6 Voll. in 4.

h) *Benche sia dottore*, egli è il più semplice e'l più sciocco uomo di Firenze, sagt der junge Herr von ihm.

zu Hause gekommen ist, giebt sich für einen Doctor der Medicin aus, der ein Mittel gegen die Unfruchtbarkeit der schönen Frau des Juristen mit aus Frankreich gebracht hat. Mit diesen beiden Facultäts-Rollen theilt Machiavell in seinem Alrauntränkchen den ersten Streich aus. Aber der zweite und kräftigere trifft das Pfaffenthum. Ein Mönch, der im Ordenscostum, und zur Abwechselung ein Mal sogar in der lächerlichsten Verkleidung austritt, wird durch Bestechung gewonnen, die abenteuerlichste Verführung einer rechtlichen Frau als ein gutes Werk zu fördern; und die jesuitische Moral, mit der er sich vor sich selbst rechtfertigt, in ihrer Abscheulichkeit zu zeigen, war offenbar keine Nebenabsicht Machiavell's [i]. Und dieses Stück wurde, wie die Litteratoren erzählen, vor dem Pabst Leo X. aufgeführt. Kaum sollte man glau-

i) Der Parasit und falsche Hausfreund des betrogenen Ehemannes hat den glücklichen Einfall, die schändliche Betrügerei durch einen Pfaffen zu vollenden. Man kann eine Stelle aus dieser Scene zugleich als Probe der komischen Manier Machiavells ansehen. Nicia ist der Doctor und Eheherr; Callimaco der Liebhaber; Ligurio der Parasit.

Nicia. Jo son contento, poiche tu dì, che Rè e Principi e Signori hanno tenuto questo modo. Ma sopre tutto, che non si sapia, per amor degli Otto!
Callim. Chi volete voi che'l dica?
Nic. Una fatica ci resta, e d'importanza.
Cal. Quale?
Nic. Farne contenta Mogliema, a che io non credo che la si disponga mai.
Lig. Jo ho pensato il remedio.
Nic. Come?
Lig. Per via de'l Confessore.
Nic. Chi disporrà il confessore?
Lig. Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro.

glauben, daß eine so kühne Verspottung des Pfaffenthums auf irgend einem Theater in Italien habe laut werden dürfen [k]).

Noch zwei der wichtigsten Köpfe ihres Jahrhunderts betraten denselben einzig rechten Weg zu einem komischen Nationaltheater. Der eine war Peter der Aretiner; der andre Grazzini, genannt *il Lasca*. Sitten und Charaktere ihres Zeitalters, nicht griechische und römische nach dem Plautus und Terenz,

k) Eine Probe von der geistlichen Beredsamkeit des Paters, der die rechtliche Frau disponirt, unter den lächerlichsten Verhältnissen einem fremden Manne die Rechte des ihrigen mit dessen Erlaubniß einzuräumen, mag folgende Stelle seyn:

Fra. Jo voglio tornare a quello che io diceva prima. Voi avete, quanto alla coscienza, a pigliare questa generalità, che dove è un Ben certo, e un Male incerto, non si debbe mai lasciare quel Bene per paura di quel Male. Quì è un Bene certo, che voi ingraviderete, acquisterete un' anima a Messer Domenedio. Il Male incerto è, che colui che giacerà dopo la pozione con voi, si muoja; ma e' si trova anche di quelli che non muojono. Ma perchè la cosa è dubbia, però è bene che Messer Nicia non incorra in quel pericolo. Quanto all' atto, che sia peccato, questo è una favola; perchè la volontà è quella che pecca, non il corpo; e la cagione del peccato è dispiacere al Marito; e voi gli compiacete; pigliarne piacere, e voi ne avete dispiacere. Oltre di questo, il fine si ha a riguardare in tutte le cose. Il fine vostro si è, riempire una sedia in Paradiso, contentare il Marito vostro. Dice la Bibbia che le figliuole di Lotto, credendosi di essere rimase sole nel Mondo, usarono col padre; e perchè la loro intenzione fu buona, non peccarono.

Atto. III.

Terenz, ein wenig grell, aber nach dem Leben, mahlen wollten Beide in ihren Lustspielen, durch die sie aber nicht so berühmt wurden, wie durch ihre minder rühmlichen Werke. Einige biographische Notizen über diese, noch in mancherlei Hinsicht übrigens sehr verschiedenen Koryphäen der satyrischen Litteratur ihrer Zeit, mögen bis zur Fortsetzung der Geschichte der satyrischen und burlesken Poesie in diesem Buche ausgesetzt seyn.

Was auch die billigste, wie die strengste Kritik gegen den ehrlosen Misbrauch, den der Aretiner von seinen Talenten machte, mit vollem Rechte erinnern mag; als Lustspieldichter ist er einer vom ersten Range unter den Autoren seiner Nation. Bis zum classischen Adel des komischen Styls brachte auch er freilich es nicht. Er wollte es so weit nicht bringen. Sein sitten- und zügelloser Geist übersprang gleich muthwillig die Schranken des Anstandes und der dramatischen Kunst. Rohe Possenreisserei galt ihm, wenn sie kräftig ergötzte, so viel, als der feinste Witz. Aber das Lächerliche und das Schlechte in allen Verhältnissen des Lebens bemerkte niemand mit hellerem Auge, und zeichnete niemand natürlicher, als er. Meister seiner Sprache, und abgesagter Feind aller Affectation und Prätension, stellt er die Charaktere, die er zeichnet, mit der komischen Wahrheit hin, die seiner geschwinden Hand nicht entging. Aber er nahm sich nicht die Zeit, mit ernsthaftem Fleiß an seinen Werken zu bessern; denn es war ihm mit Nichts ein Ernst, außer mit den Dukaten, die ihm seine feile Feder eintrug. Seine Lustspiele schrieb er, wie sein Publicum sie am liebsten hatte; also in Prose. Die Leichtigkeit des

Dialogs in seinen Stücken ist unverbesserlich; und an komischen Situationen ist kein Mangel [1].

Eines

1) In dem Teatro comico Fiorentino sind auch des Aretiners Lustspiele übergangen, weil die Akademie della Crusca sie überging. Vier davon sind zusammengedruckt unter dem Titel: *Quattro commedie del divino Pietro Aretino.* Venez. 1588. 8. Die übrigen muß man einzeln aufsuchen. Als Probe des komisch-dramatischen Styls des Aretiners mag hier eine burleske Schluß-Scene aus seinem Marschall (il Marescalco) stehen. Dieser arme Sünder von Marschall hat, bei allem Widerwillen gegen den Ehestand, aus Höflichkeit gegen seinen Fürsten sich entschlossen, eine ihm bestimmte Schöne zu heirathen, und als es zur Trauung kommt, findet sich, daß die vermeinte Schöne männlichen Geschlechts ist. Der Geistliche, der das unnatürliche Paar zusammenfügen soll, heißt durch das ganze Stück vorzugsweise der Pedant (il Pedante). Warum er so heißt, leuchtet aus seinen ersten Worten ein.

Ped. Spectabili viro Domino Marescalco, placet vobis, piace egli a voi, per vostra sposa, mogliere, donna, e consorte Madonna.

Maresc. Non vi ho io detto, che non posso, perchè io sono aperto?

Rag. Ciancie, gli è chiusissimo.

Con. O vuoi dir si, o vuoi, che io t'ammazzi?

Rag. Dite di si padrone!

Bal. Ahi signor conte.

Maresc. Signor si, io la voglio, la mi piace, misericordia.

Con. Parla forte.

Mar. La mi piace, io la voglio, misericordia, signor si.

Cau. Te Deum laudamus.

Con. Basciatevi nel metter lo anello.

Sposa. Uh, uh.

Maresc. Mai non vidi la più vergognosa.

Cau. Parlatemi domani.

Con. Basciala su!

Rag. Sassata.

Mar.

Eines etwas edleren Geistes Kinder sind die Lustspiele des Lasca [m]). Mit fester Hand zeichnete auch er

Mar. La Lingua, au? io son concio per le feste, martire la faccia Dio, che vergin no la potria farne Dio, ne la madre, oh cornetto io non ho potuto fuggire la tua trista aria, pazienzia.
Gent. Ingrataccio.
Mar. Va, e fideti de signori, o, o, o, o.
Spo. Debbe essere il bestiale huomo.
Mar. Jo vo pur veder, che spesa io ho fatta al mio dispetto.
Ped. Dispitto disse il Petrarca.
Mar. State salda, state ferma, fatevi in qua, più, più, o sta molto bene.
Spo. Ah, ah, ah!
Mar. O castrone, o bue, o bufalo, o scemplo, che io sono, egli è Carlo paggio, ah, ah, ah.
Con. Come diavolo, Carlo!
Cau. Lascia ci vedere, egli è Carlo per Dio, ah, ah, ah.
Con. Adunque noi ci siamo stati?
Cau. Stati ci siamo, ah, ah, ah.
Amb. Orasi, che ci possiamo chiamare babbioni Mantovani, ah, ah, ah.
Phe. Che cento novelle, ah, ah, ah.
Ped. E masculo? In fine nemo sine crimine vixit.

Atto V.

Weil die sämtlichen Schriften des Aretiners vom Pabste verboten wurden, nahm sich der Buchhändler Greco zu Vicenza die ehrlose Freiheit, zwei Lustspiele, den Heuchler (Ipocrito) und den Philosophen (Filosofo), deren Verfasser ohne allen Zweifel der Aretiner ist, unter dem Namen des Tansillo drucken zu lassen, der an seinen eignen Sünden genug zu tragen hatte. Den Betrug zu verstecken, betitelte der Buchhändler das erste Stück *il Finto*, und das zweite *il Sofista*, und beide heißen nun *leggiadre* commedie del Sign. *Luigi Tansillo*, Vicenza, 1601.

m) Sechs Lustspiele des Lasca wurden schon unter dem Titel: *Commedie di Anton-Francesco Grazzini, detto il*

er Thorheiten und Charaktere seiner Zeit nach der Natur; und auch sein Dialog hat ganz die komische Behendigkeit, die Ariost und der Cardinal von Bibiena eingeführt hatten. Aber seine Manier ist zu geschwätzig. Die wirklich komischen Einfälle und Situationen sind durch unbedeutend gaukelnde Conversation in seinen Stücken zu sehr geschwächt. In kecken Scherzen war er ein größerer Meister, als in treffender Satyre. Da er sich einmal laut gegen alle zweck- und geistlose Nachahmung der Alten erklärt hatte, suchte er durch kritischen Spott unter andern Pedantismen auch die Prologen nach dem Plautus und Terenz und die Inhaltsanzeigen, die damals noch vor dem Stücke recitirt wurden, vom italienischen Theater zu verscheuchen. Vor seinem Lustspiele die Hexe (la Strega) treten statt der gewöhnlichen Vorredner der Prolog und der Inhalt, komisch personificirt, von verschiedenen Seiten zugleich auf, und beweisen einander, daß sie im Grunde beide überflüssig sind [n]).

Schwer-

il Lasca, Venez. 1582. in 2 Bändchen gesammlet. Ein siebentes Stück, das ihm zugeschrieben wird, steht nebst den übrigen im Teatro comico Fiorentino.

n) Man kann nach diesem drolligen Prolog auch den dialogischen Styl des Lasca beurtheilen:

Pro. Dio vi salvi, onoratissimi spettatori.
Arg. Buon giorno vi dia Dio, uditori nobilissimi.
Pro. Qui semo per recitarvi.
Arg. Bonifazio Cittadino Fiorentino —
Pro. Chi è costui si mal creto?
Arg. Chi vuol questo insolente di quà?
Pro. Chi sei tu, ò là, e che vai cercando?
Arg. E tù che fai qui, e come ti domandi?
Pro. Sono il Prologo, e vengo à recitarlo à questi generosi Gentil 'uomini.

Arg.

Schwerlich wurden mit demselben Nationalbeifalle die Lustspiele des Gianmaria Cecchi gegeben, ob sie gleich, wegen ihrer philologischen Correctheit, ein classisches Ansehen in der italienischen Litteratur erhielten. Man hat wenig biographische Nachrichten von diesem Cecchi. Er war ein Florentiner und schrieb zunächst für das florentinische Theater. Deßwegen bemühte er sich auch, bis zur Affectation, alle Personen in seinen Lustspielen das reinste Toscanisch reden zu lassen. Blinde Nachahmung der Alten darf man ihm nicht vorwerfen. Die Scene in seinen Stücken ist immer Florenz; und selbst die griechisch klingenden Namen der handelnden Personen wollte er abgeschafft wissen. Aber seine Charakterzeichnungen sind nicht viel mehr als allgemeine Umrisse ohne komische Kraft; und überdieß fast in jedem Stücke dieselben; ein Paar geizige, oder pedantische Alte; ein Paar

Arg. E io son l'Argomento, e vengo à farlo a queste belle, e valorose donne.
Pro. Non sai tu, che 'l Prologo và sempre innanzi alla Comedia? però vattene dentro, e lascia prima dir à me.
Arg. Vattene dentro tu, che non servi à niente, e lasciami far l'uffizio mio.
Pro. Tu fusti sempre mai odioso, e rincrescevole.
Arg. E tu vilano, e presontuoso.
Pro. Se io hò questo privilegio, e questa maggioranzà; perche voi tu tormela?
Arg. Tu l'hai anco senza ragione, non havendo a far nulla con la Comedia, e si può fare agevolmente senza te; e fusto aggiunto alle Comedie, non già per bisogno, che elle n'avessimo, ma per commodo del Componitore, ò di colui, ò di coloro, che le facevano recitare: e non sei buono se non a scusargli; mà senza me non si può fare in modo niuno.

Paar verliebte und verschwenderische junge Herren, u. d. gl. Er hatte die gute Absicht, das komische Theater der Italiener zu einer Schule der Sitten so wohl, als des reinen Geschmacks, zu veredeln; aber er verwechselte die moralischen Betrachtungen, die er in dieser guten Absicht seinem Dialog einwebte, mit lehrreicher Anschaulichkeit. Auch ist sein Dialog bei aller Eleganz ein wenig unbehülflich und für das Lustspiel zu studirt. Einige seiner Stücke schrieb er in Prose, andre in reimlosen Jamben, in denen auch Abwechselungen vorkommen, die sich Ariost nicht erlaubt hatte [o]).

Dem Publicum und den Gelehrten empfehlen sich durch komische Wahrheit zwei Lustspiele des gelehrten Strumpfwirkers zu Florenz, Giambattista Gelli. Das eine heißt der Tragkorb (la Sporta), das andere der Irrthum (l'Errore). Dieser Strumpfwirker Gelli wußte sich durch seine litterarischen Talente so in Ansehen zu setzen, daß die florentinische Akademie ihn zu ihrem Mitgliede aufnahm. Er hielt mehrere Vorlesungen in dieser Gesellschaft. Auch aus dem Lateinischen verstand er zu übersetzen [p]).

Ein

o) Zehn Lustspiele von Cecchi kamen gesammelt heraus zu Florenz, 1583. Sieben davon stehen im Teatro comico Fiorentino. — Proben der Manier Cecchi's auszuheben, ist nicht wohl möglich, weil er durchaus nichts Hervorstechendes in seiner Manier hat. Der mehr als philologische Werth seiner Lustspiele muß vorzüglich nach der correcten Verbindung der Scenen geschätzt werden.

p) Das Lustspiel *La Sporta* hat Gelli, nach einigen Litteratoren, aus den Papieren Machiavell's aufgelesen und umgearbeitet.

Ein Paar derb komische Stücke des Agnolo Firenzuola, dessen Schicksale zur Geschichte der satyrischen und burlesken Poesie dieses Zeitraums gehören, sind die Trinuzia (la Trinuzia) und die Lucida (la Lucida) q).

Zur speciellen Geschichte des komischen Theaters der Italiener gehörte nun noch eine kritische Anzeige der Lustspiele der Gesellschaft der Betäubten (Intronati) zu Siena; ferner der komisch dramatischen Arbeiten der nichts weniger als homogenen Köpfe Francesco d'Ambra; Salviati; Caro; Verchi; Razzi; Ercole Bentivoglio; Lodovico Domenichi; Dolce; Tansillo; und Anderer, deren lange Namenreihe hier umsonst stehen würde r). Der in unsern Tagen ganz anders berühmt gewordene Name Buonaparte kommt auch mit auf dieser Liste vor s). Zu den vorzüglicheren Lustspielen in Jamben gehört besonders der Krebs (il Granchio) von Salviati, dem Stifter der Akademie della Crusca. In den Lustspielen des Neapolitaners

q) In einem vor mir liegenden Bändchen finden sich beide unter dem Druckort Florenz, 1551 und 1552, ohne Namen des Verlegers; und doch hat sich Lodovico Domenichi unter der Vorrede zu dem ersten als Herausgeber genannt.

r) Wenn sich doch nur ein italienischer Litterator, statt diese Reihe durch neue Namen zu verlängern, die Mühe gegeben hätte, chronologische Ordnung in den Catalog von Lustspielen aus dem sechzehnten J. H. zu bringen!

s) Von einem Niccolò Buonaparte ist ein Lustspiel unter dem Titel die Witwe (la Vedova) zu Florenz, 1592, gedruckt.

ners della Porta traten auch spanische Charaktere unter komischen Verhältnissen auf.

Wäre es möglich, die komische Kraft, die in dieser Menge von Lustspielen vertheilt ist, in einige wenige Stücke zusammen zu drängen, so hätte vielleicht keine Nation ein so wahrhaft komisches Theater, als die Italiener. Wurde auf diesem Theater, wenn man es von der moralischen Seite ansieht, durch anschauliche Frivolität wieder verdorben, was durch treue Darstellung lächerlicher Sitten und Charaktere in der moralischen Welt Nützliches gewirkt wurde, so war doch dieser Fehler eher zu verzeihen, als wenn man das Theater zu einer Kanzel verschroben hätte, um es zur Sittenschule zu veredeln; denn durch diese in späteren Zeiten beliebte Verdrehung des Zwecks der Kunst wäre das Lustspiel, vor den Augen der unpedantischen Vernunft, statt von Thorheiten zu heilen, selbst zur gutgemeinten Thorheit geworden. Aber irgend ein italienisches Lustspiel aus dieser Periode für classisch erklären und es in eine Linie mit den vorzüglichsten Lustspielen der Franzosen stellen, kann nur das eigensinnige Nationalvorurtheil italienischer Kritiker und Dilettanten.

Der Volksgeschmack in Italien wurde um dieselbe Zeit, als die neuen Lustspiele von regelmäßiger Art kaum zu zählen waren, seiner alten Kunstkomödie (commedia del arte) noch mehr zugewandt durch den in der Geschichte des italienischen Theaters unvergeßlichen Ruzzante Beolco t). Die Entstehung

t) Auch Mazzuchelli hat ihn in seinem Wörterbuche nicht ver-

stehung der Kunstkomödie, des wahren Nationallust-spiels der Italiener, verliert sich im Dunkel der alten Volksvergnügungen, die kein Chronikenschreiber seiner Aufmerksamkeit werth fand. Vermuthlich erhielten sich noch von der Zeit her, wo Farcen, für Jedermann verständlich, als Nachspiele hinter den lateinischen Religionsdramen gegeben wurden, wandernde Gesellschaften von Schauspielern, die ihre Kunst nicht mit jenen Farcen aussterben lassen wollten. Diese Kunst, eine komische Rolle nach einem Plane, der nur die ersten Ideen zur Ausführung gab, geschickt zu extemporiren, mußte in den Augen des Volks von weit mehr Talent zeugen, als die beste Action des Schauspielers, der seine Rolle auswendig gelernt hatte. Der Schauspieler, dessen Glück an dem Beifall seines Publicums hing, mußte sich um so fleißiger in den Charakter dieses Publicums einstudiren, je weniger er, wenn sein Spiel mislang, die Schuld auf seinen Autor schieben konnte. Treffende Nationalität in die Charaktere der extemporirten Stücke zu legen; eben dazu die Neckereien zu benutzen, die sich ein District in Italien gegen den andern und eine Stadt gegen die andere im Gefühl ihres besondern Patriotismus unaufhörlich erlaubte; und den auf diese Art komisch nachgeahmten Stadt- und Landcharakteren eine Art von theatralischer Unveränderlichkeit und ein bestimmtes Costum zu geben, an dem man z. B. den vene-

vergessen. S. den Artikel *Beolco*. Untersuchungen über den wahren Familien-Namen dieses Ruzzante-Beolco, oder Beolco-Ruzzante kann, wer Lust hat, ebendaselbst finden. — Ruzzante's Lustspiele Aconitana, Fiorina, Rhodiana u. a. sind gedruckt zu Venedig 1565.

venezianischen Kaufmann, den bolognesischen Doctor, den neapolitanischen Renommisten sogleich erkannte, wenn er sich nur zeigte; alle diese Gedanken gaben natürlich einer den andern. Die stehenden Rollen im echten Nationalstyl fesselten das Publicum, und setzten die wandernden Schauspielertruppen in den Stand, ihren Darstellungen eine dramatische Vollendung zu geben, die sonst für sie unerreichbar gewesen wäre. Jeder Schauspieler brauchte sich nun nur in Eine Rolle einzustudiren, die er wie ein Amt verwaltete. So erklärt es sich von selbst, was historische Nachforschungen nur errathen lassen, wie mit der italienischen Kunstkomödie die von ihr unzertrennlichen Special-Charaktere entstanden, von denen sich in der Folge nur der einzige Arlechino auf das ausländische Theater verirrte, wo er denn freilich nicht zu Hause gehörte, und wo er auch, besonders weil er seine witzige Gesellschaft nicht mitgebracht hatte, bald so aus der Art schlug, daß er zuletzt mit Spott und Verachtung heimgeschickt wurde. So geschmacklos waren die Erfinder der italienischen Kunstkomödie nicht, einen komischen Kauz in bunter Jacke als ein phantastisches Geschöpf unter Personen figuriren zu lassen, die nach Costum und Sitte zu einer ganz andern Welt gehörten. Arlechino war unter den stehenden Special-Charakteren der italienischen Kunstkomödie der drolligte Bediente von Bergamo; Pantalon war der venezianische Kaufmann; Brighella der Kuppler aus Ferrara; Pulicinello der lustige Bruder aus Apulien; Gelsomino der römische Stutzer; Spaviento der spanisch-neapolitanische Renommist. Indessen hatte alle Vorliebe, die das italienische Publicum für diese Nationalstücke zeigte, noch immer keinen litterarischen Kopf gereizt, sich ihrer anzunehmen.

Ange-

Angelo Beolco Ruzzante von Padua, mißmüthig über das wenige Glück, das seine Sonette und andre Gedichte machten, kam zuerst auf den Einfall, dramatische Plane (*scenarj*) für die Schauspieler der Kunstkomödie aufzusetzen. Seine Bemühung wurde so gut aufgenommen, daß er im J. 1530 sechs ganze Schauspiele im Styl und mit den Charakteren der Kunstkomödie gedruckt herauszugeben wagte; und mit dem Publicum klatschten ihm selbst Gelehrte und Kritiker Beifall. Noch jetzt finden diese Stücke Freunde und Bewunderer in Italien. Ein Ausländer aber, der nicht mehrerer italienischen Volksdialekte, besonders des Paduanischen, kundig ist, kann Ruzzante's Talente nicht schätzen; denn eben dadurch suchte Ruzzante seinen Kunstkomödien die wahrste Popularität zu geben, daß er die Charaktere, die einer bestimmten Gegend von Italien besonders angehörten, in der Volkssprache dieser Gegend redend einführte. Des Beifalls seiner Partei konnte er nun um so gewisser seyn. Aber er vernichtete dadurch auf lange Zeit die litterarische Veredelung dieser Art von Lustspielen, indem er sie anfing. Durch die herrschende Dialektensprache wurden seine Stücke mit Popularität überladen; und das Gemeine mußte sich durch das Natürliche vordrängen, wo es der Mühe werth gewesen wäre, die sinnreiche Popularität durch einen Zusatz von wahrer Poesie auch dem reineren Geschmacke annehmlich zu machen, etwa so, wie es zwei hundert Jahre später dem Grafen Gozzi gelang.

Weit hinter allen diesen Arten von Lustspielen blieb das italienische Trauerspiel zurück. Als wäre der helle und kühne Geist der Italiener jener Zeit blind und entnervt gewesen, sobald es tragische Kunst

galt,

galt, copirte man mit knechtischer Unbehülflichkeit die Form der Tragödien des Sophokles und Euripides, und fast noch mehr den frostigen Pomp der lateinischen Stücke des Tragikers Seneca. Nicht einmal auf die Idee eines Trauerspiels, das die wesentlichen Schönheiten des antiken in einen der neueren Sinnesart angemessenen Stoff aufgenommen und diesen Stoff seiner Natur nach gebildet hätte; kam einer unter den berühmteren italienischen Tragikern; vielleicht, weil die ersten Versuche dieser Art von subalternen Köpfen gewagt waren, also nicht sehr glücklich gelingen konnten. Eins der ältesten italienischen Trauerspiele Die Zwietracht der Liebe (Discordia d'Amore) von Marco Guazzo uu) ist ganz im Charakter der romantischen, aber freilich nicht der wahrhaft tragischen Dichtungen. Auch die Romilde von Cesare de' Cesari ist ein Ritterstück. Aber der große Reichthum von wahren und fabelhaften Begebenheiten aus der romantischen Ritterwelt, der zu einer Schaar von epischen Werken Veranlassung gab, wurde nicht einmal zu einem schlechten Trauerspiele benutzt. Man glaubte, der Würde des tragischen Styls etwas zu vergeben, wenn man nicht die tragische Handlung auf die griechische Fabelwelt und auf die alte Geschichte einschränkte. Man erlaubte sich nicht, zu denken, daß die Nothwendigkeit des Chors in den griechischen Trauerspielen vielleicht nur conventionell gewesen seyn möchte. Die Poetik des Aristoteles, dessen Theorie der Epopöe man ganz ignorirte, wenn man ohne Pedantismen Ariost's Roland richtete, wurde von Männern,

uu) Tragedia di *Marco Guazzo*, intitolata Discordia d'Amore, *nuovamente stampata* 1526; nach der vor mir liegenden Ausgabe.

nern, die sonst keine Pedanten waren, mit der kleinlichsten Gewissenhaftigkeit, der Erfindung und Beurtheilung der neuen Trauerspiele zum Grunde gelegt. Leicht würde diese Inconsequenz des Geschmacks sich selbst aufgehoben haben, wäre unter den Verfassern von neuen Trauerspielen ein Meister in der tragischen Kunst aufgestanden. Aber keiner brachte es weiter, als bis zur steifen Nachahmung der Alten.

Die tragischen Versuche Trissin's, Rucellai's und Alamanni's sind schon oben angezeigt. Auf Trissin's Sophonisbe, das erste regelmäßige Werk dieser Art in der neueren Litteratur, folgte die Tullia des Lodovico Martelli u), eines Mannes, der wohl einen sonoren Vers machen konnte, aber durch alle seine Verse bewies, daß der Geist der wahren Poesie wenig Theil an seinen metrischen Arbeiten hatte. Ein Gewebe von declamatorischen Phrasen und frostigen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge ist seine Tullia. Lucius Tarquinius und sein Bruder Demaratus treten zuerst auf und halten Reden, in denen sie einander schöne Sachen sagen x). Dann

u) Bei Tiraboschi heißt dieser Martelli "questo *colto* poeta." Proben von seiner Stanzenpoesie sind oben mitgetheilt. Seine Tullia steht in den *Opere* di M. Lodovico Martelli, Firenze, 1548. 8.

x) Lucius tritt zuerst auf und spricht:
O piu de gli occhi miei caro fratello,
Che del nostre Avo antico il nome serbi
Et la speranza ancor d'ogni nostr' opra:
Or puoi tu ben veder l'alta Cittade,
Di che mostravi aver tanto disio.
Questa è la bella Roma, ove mio Padre
Regnò molt' Anni, e ove poi perdeo

Si

Dann kommt Tullia und hält eine Rede von mehr als zweihundert Versen. Dann singt der Chor seine trivialen Betrachtungen, mit denen darauf Tullia in mehreren Strophen concertirt [y]). So geht die Composition fort. Eine Amme und ein Bote helfen der Erzählung der tragischen Begebenheiten nach. Unter den redenden Personen ist auch ein Schatten. Dieser muß Effect gemacht haben; denn es folgte eine Zeitlang fast kein tragisches Werk, in welchem nicht ein Schatten eine Rolle bekam.

Mehr, als die Tullia des Lodovico Martelli, zog die Aufmerksamkeit, zwar nicht des Publicums, aber doch der Gelehrten, ein mythologisches Trauerspiel, die Canace (la Canace) des Speron Speroni

Si crudelmente il bel Regno e la vita.
Quella è la Selva, ove le dotte Dee
Figlie di Giove con Egeria spesso
Partiano i santi suoi pensieri ascosi,
Et quello è'l colle, ove l'alpestre Cacco
Ascose il fatto frutto al grande Alcide:
Et ove ei fu da lui di vita casso.
Ivi fur poi nodriti i duoi fratelli,
Nati di Marte: ivi il santo Augurio
Ebbe Romol da Dio, per ch'oi fu rege:
Et diede à Roma sua le Leggi, e'l nome, etc. etc.

y) Die tragische Tirade fängt an:
Quante lagrime, ohimé, quanti sospiri
Escon de gli occhi nostri, e del bel seno,
Voi ne mostrate veramente à pieno,
Chè noi potem soffrir troppi martiri.
Jo non vorrei, ma pur convien, ch'io giri
Gli occhi de l'alma in voi,
Et quei del corpo, e poi
Vinta d'alta pietà molto sospiri:
Et da me stia divisa, in pensar quale
(Sendo si fatto il mio) sia'l vostro male.

roni auf sich [z]). Man könnte diesen verständigen, geistreichen und beredten Autor nicht verkehrter schätzen, als wenn man sein litterarisches Verdienst nach seinem unglücklichen Versuche in der tragischen Kunst richten wollte. Zur Veredelung der italienischen Prose, aber nicht zur Poesie, bestimmten ihn seine Talente. Da, wo von seinen prosaischen Schriften die Rede seyn muß, wird es auch schicklicher seyn, etwas von seinen Lebensumständen zu erwähnen. Sein Glück zur Abwechselung ein Mal als Trauerspieldichter zu versuchen, verleitete ihn vielleicht sein Umgang mit dem Komiker Ruzzante. Dieser sollte mit seiner Gesellschaft die Canace aufführen. Ehe es so weit kam, starb Ruzzante. Die Canace wurde indessen gedruckt; und nun entstand durch sie der erste Kunstrichter-Krieg über ein neueres Trauerspiel. Die Nachwelt kann die Acten dieses kritischen Streits um so eher ruhen lassen, da das Trauerspiel, über dessen Fehler und Vorzüge man stritt, nur ein monströses Kind des dramatischen Fleißes ist. Speroni selbst nahm sich zwar kunstrichterlich seines eignen Werks an. Um der Kritik seiner Gegner wenigstens in Nebensachen nachzugeben, arbeitete er sein Trauerspiel zum Scheine um. Aber die Veränderungen, die er hier und da anbrachte, sind zu unbedeutend, um eine specielle Erwähnung zu verdienen. Widerlich, nicht tragisch, ist schon der Stoff des Stücks. Makareus, der Sohn des Aeolus, verliebt sich, der mythischen Sage gemäß, in seine Schwester Canace. Der alte Aeolus entdeckt diese Entehrung seiner Familie nicht eher, bis Canace Mutter

z) Man findet es nach beiden Bearbeitungen seines Verfassers im vierten Bande der *Opere di Sperone Speroni*, Venez. 1740. 4to.

ter eines Sohnes ihres Bruders wird. Dann. ergrimmt er zu einer so brutalen Rache, daß er das neugebohrne Kind den Hunden vorwerfen läßt. Seiner Tochter schickt er Gift und Dolch, damit sie sich selbst ihren Tod wähle. Auf die Nachricht von ihrem Tode stürzt sich Makareus in sein eigenes Schwerdt. Und nun es zu spät ist, gereuet es dem stürmischen Gotte, was er gethan hat. Das Widerliche der ehrlosen Liebe, die dieser Verwickelung zum Grunde liegt, suchte Speroni durch die Dazwischenkunft der Venus zu entfernen. Sie muß durch ihre unwiderstehliche Macht die armen Geschwister zwingen, die Natur zu verleugnen, weil Venus sich an dem alten Aeolus für die Willfährigkeit rächen will, mit der er der Juno, nach dem Virgil, die Bitte gewährte, durch einen Sturm die Flotte des Aeneas zu Grunde zu richten. Nach der zweiten Bearbeitung dieses dramatischen Werks muß deßwegen auch Venus den Unwillen des Publicums von den unglücklichen Geschwistern schon vorläufig auf sich selbst durch einen Prolog lenken, der nach der ersten Bearbeitung fehlte. Die ganze Fabel schien nun nicht mehr so zurückstoßend zu seyn. Aber sie wurde dafür desto frostiger nach der neueren Sinnesart, die sich nur durch mythologische Studien so umarbeiten läßt, daß sie sich zum tragischen Mitgefühl bei inspirirten Leidenschaften und unverschuldeter Demüthigung der armen Sterblichen unter der rächerischen Ungerechtigkeit zürnender Götter bequemt. Ueberdieß ist die dramatische Composition der Canace des Speroni nicht weniger ungeheuer und widerlich, als die Fabel selbst. Nach dem Prolog der Venus tritt der Schatten des Kindes auf, das den Hunden vorgeworfen wurde, und nun aus der Unterwelt zurückkommt, um einen zweiten Prolog zu hal-

halten und dabei sich vor dem Publicum über sich selbst zu wundern, weil es in der Schattenwelt erfahren hat, was es in der Menschenwelt als ein eben geborenes Geschöpf noch nicht wissen konnte [a]). Nachdem auf diese Art der Zuschauer das ermordete Kind schon als einen Schatten kennen gelernt hat, rückt die Handlung, indem das Schauspiel selbst anfängt, bis zu der Periode zurück, wo Canace noch schwanger ist. Aeolus tritt mit seinem geheimen Rathe (consigliere) auf und verordnet ein Freudenfest zur Feier des Geburtstags seiner beiden Kinder. Dann kommt seine Gemahlinn Deiopea, wie sie hier heißt, mit ihrer Kammerfrau, der sie einen Unglück bedeutenden Traum erzählt. Dann kommt Makareus mit seinem Bedienten (famiglio), gesteht sein Vergehen, entschuldigt es aber sehr resignirt mit dem übernatürlichen Einflusse, der ihn dazu gezwungen. Endlich mit dem dritten Act zeigt sich Canace selbst, hochschwanger, wenige Stunden vor ihrer Entbindung. Zwischen dem dritten und vierten Act wird sie entbunden. Die Fortsetzung der Handlung folgt nun dem Gleise des Mythus. Die Mord- und Greuel-Thaten aber ereignen sich nicht auf dem Theater. Sie werden sämmtlich berichtet. Ohne Zweifel glaubte Speroni, in dieser Composition schulgerecht dem Aristoteles gefolgt zu seyn. Nur den Chor konnte er in der Familie des Aeolus nicht füglich unterbringen. Er merkte deßwegen zum Beschlusse jedes Acts an: Der Chor fehlt

a) Der Schatten bemerkt:
Or io, che mi morì, senz' aver nome,
Incomincio a sapere
Le cose a nome, e tutto.

Prologo.

fehlt (Coro manca), und glaubte, wenigstens durch diese Bezeichnung einer Lücke dem Aristoteles und seinen Regeln den nöthigen dramaturgischen Respect zu bezeigen. Nur zum Beschlusse, nachdem Aeolus erklärt hat, daß er sich an den Nachkommen des Aeneas, den irdischen Enkeln der Venus, fürchterlich rächen will, tritt ein Chor von Winden auf, um zu versichern, daß Aeolus ein Mann ist, der Wort hält [b]). Zu loben an Speroni's dramatischer Arbeit ist ein sonorer Schwung der Sprache in kurzen, gewisser Maßen lyrischen Versen [c]). Aber mit dramatis

b) Der Chor singt, was er füglicher sagen könnte, weil es doch nur Prose ist:

Le minaccie superbe
Di questo Dio, ch' in noi
E nell' onde del mare
Può tutto il suo desio,
Sono ferme promesse,
Ch' egli fallir non suole, etc.

c) Zuweilen mischt sich auch ein wenig ernstliche Poesie in diese Verse, z. B. wenn Aeolus, als er sich noch im häuslichen Frieden glücklich fühlt, sagt:

Squota Bellona il suo flagel sanguigno;
Sparte l'Odio in disparte
Il suo veleno; e la Discordia pazza
Squarci altrove a se stessa il petto e i panni.
Amiamo noi;

Atto. I.

Oder, wenn er droht:

Vadano nell' Inferno
A far lor nozze nuove, ed Imeneo
Accenda lor sua face nelli fiamme
Triste di Flegetonte, onde Megera
Tolse il foco, che gli arse
Di quello empio furore,
Che tu chiami amore.

Atto. III.

matischem Geist ausgeführt ist auch nicht eine einzige Scene.

Nicht viel mehr läßt sich von den Trauerspielen des Cinzio Giraldi rühmen; auch nicht von seiner Orbecca (Orbecche), der die italienischen Kritiker den Preis vor den übrigen zuerkennen. Der Stoff dieses Stücks ist historisch. Orbecca, die Tochter eines Königs von Persien, hat sich ohne Wissen ihres Vaters mit einem jungen Armenier vermählt. Zur Strafe dafür läßt der ergrimmte Vater, als er das Geheimniß erfährt, den Gemahl und die Kinder seiner Tochter ermorden und ihr die zerstückelten Glieder in einem Korbe überreichen. Die unglückliche Orbecca ermordet dafür wieder ihren Vater, und dann sich selbst. Unter den Personen des Stücks sind die Göttin Nemesis, die Furien, und ein Schatten [d]).

Die Trauerspiele des Lodovico Dolce sind größten Theils gar nur Uebersetzungen oder unglückliche Umarbeitungen der Werke des Sophokles, Euripides, und Seneca. Eine Dido fügte er nach dem Virgil hinzu [e]).

Noch

d) Neun Trauerspiele des Giraldi wurden zusammengedruckt zu Venedig, 1583; die Orbecca allein schon früher, Venedig, 1564.

e) Einige Litteratoren heben unter den Trauerspielen des Dolce besonders die Marianna hervor, die sehr gefallen haben soll. Unter den *Tragedie di M. Lodovico Dolce*, di nuovo ricorrette e ristampate, Venez. 1560, ist diese Marianna nicht zu finden. Besonders gedruckt ist sie zu Venedig 1561, mit dem Zusatze auf dem Titel: Recitata in Vinezia nel palazzo del eccell. S. Duca di Ferrara.

Noch mehrere unter den Versuchen in der tragischen Kunst, die damals ein Publicum suchten und von den italienischen Litteratoren noch immer, eins wie das andre, gerühmt werden, sind mythologische Stücke, z. B. der Astyanax und die Polyxena von Grottarola di Salò, die Progne von Lodovico Domenichi.

Ein natürlicheres Nationalprodukt der italienischen Phantasie war das romantische Schäfer-Drama. Natürlich war es wenigstens im Sinne der damaligen Zeit. Denn schon im funfzehnten Jahrhundert hatten sich die Sonetten- und Canzonensänger der Schäferpoesie bemächtigt, und aus den antiken Eklogen, deren Form sie nachahmen wollten, nach romantischer Sinnesart etwas Neues, wenn gleich nicht eben etwas Sonderliches, gemacht. Damals war auch schon ein gewisser Niccolò von Correggio auf den Einfall gekommen, die halb lyrischen, halb dramatischen Conversationsstücke aus der Schäferwelt, deren es in kurzer Zeit eine Menge gab, zu einem kleinen Schauspiele zu erweitern. Aber sein Cephalus, den die Litteratoren gewöhnlich für das erste Schäfer-Drama erklären, wurde als ein gar zu roher Versuch bald wieder vergessen. Erst gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts kam die romantisch modificirte Schäferwelt in aller Form auf das Theater, um sich da zu behaupten. Zu Ferrara wurde im Jahr 1545 das Opfer (*il Sacrificio*), ein Schäferspiel von Agostino Beccari, vor dem fürstlichen Hause Este mit allem theatralischen Pomp aufgeführt f). Nun war die neue Gattung beliebt geworden

f) Man sehe den Artikel Agostino Beccari bei Mazzuchelli

worden. Bald folgte die Egle von Cinzio Giraldi; dann der Unglückliche von Agostino Argenti von Ferrara. Hier mag es genug seyn, diese ersten Schäferstücke als Vorübungen zu nennen, die sich nur noch bei den Litteratoren in Andenken erhalten haben, seitdem Torquato Tasso durch seinen Amynt das Publicum zu dem Vortrefflichsten in dieser Art von Dichtungen verwöhnte.

* * *

Keine Art von Poesie aber machte in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien, mit der lyrischen, epischen und dramatischen in die Wette, mehr Glück, als die satyrische.

Man kann die italienische Satyre mit demselben Rechte, wie das mit ihr verwandte Lustspiel, in zwei Gattungen, die gelehrte und die nationale, abtheilen. Die erste wurde gelobt; aber nur die zweite wirkte wie ein Ferment auf die ästhetische wie auf die moralische Sinnesart des Publicums. Jene sollte bessern, und änderte wenig. Diese, deren Tendenz nichts weniger als moralisch war, verhüthete den Ausbruch, wenn auch keines Lasters, doch gewiß mancher Thorheit. Aber sie trug auch nicht wenig zur Entwickelung der schlauen Bedachtsamkeit bei, die immer merklicher die alte Treuherzigkeit, die edle Sinneseinfalt eines Dante und Petrarch in Italien verdräng-

zuchelli. — Auch auf dem Titel des Stücks werden Notizen darüber mitgetheilt.

drängte, und ein hervorstechender Zug im National-charakter des Italieners wurde.

Die gelehrte Satyre, wie wir diejenige nennen können, die, als Nachahmung ähnlicher Gedichte von Horaz und Juvenal, von Ariost in die neuere Litteratur eingeführt wurde, gelang den Italienern sehr unvollkommen. Ariost würde, wie oben erzählt ist, den neuen Ton richtiger angegeben haben, wenn er als Satyriker unbefangener gewesen wäre. Seinen Nachfolgern in der Manier, die durch sein Beispiel Autorität erhielt, fehlte nicht nur sein Talent der Leichtigkeit und Präcision in Gedanken und Sprache; sie entfernten sich auch entweder von der horazischen Heiterkeit noch weiter, als Ariost, und gefielen sich noch mehr in juvenalischer Declamation; oder, wenn sie wahren Spott von Schimpf und Klage zu unterscheiden verstanden, wurde ihre gute Laune viel zu unwitzig, um dichterisch zu seyn.

Ercole Bentivoglio kam zunächst nach Ariost in den Ruf eines correcten Satyrikers. Der Familienglanz seines Namens — denn seine Vorfahren bis auf ihn waren Dynasten von Bologna — und das ungünstige Schicksal, das ihn aus dieser noch von seinem Vater Annibal II. beherrschten Stadt vertrieb, erhöhte vielleicht in den Augen des Publicums und der Gelehrten das Verdienst, nach dem er als Verfasser mehrerer Lustspiele, Sonette und Satyren strebte. Jetzt steht er vor der vorurtheilfreien Kritik etwas kleiner da. Man begreift kaum, wie er, ein Mann von fürstlicher Abkunft, so gegen alle Urbanität sündigen konnte, wie er es in seinen satyrenartigen Versen gethan hat. Sechs solcher Versuche in

terze rime sind von ihm bekannt [g]). In der ersten dieser von ihm und den Litteratoren sogenannten Satyren lacht er über die Verliebten. Er nennt sie, "Narren zum Todtlachen", dankt "Gott dafür, daß ihm kein Weib über die Maße gefällt", und meint, daß die Verliebten auch schon zur Erkenntniß der Wahrheit kommen, wenn sie von der Krankheit angesteckt werden, die er platt heraus mit dem rechten Namen nennt [h]). Im zweiten dieser Werke klagt er über die Mißhandlungen, die sich das unglückliche Italien von fremden Armeen gefallen lassen muß. Da spricht der Patriot seinen Unwillen kräftig aus, aber nicht als Satyriker, und nicht als Dichter. In einer andern Declamation, wo er gegen den Geiz predigt, greift er kühn und derb genug den Pabst Clemens VII. an, aber ohne allen Witz [i]). Und in einer launigt seyn sollenden Beschreibung seiner Lebensart, ver-

g) Sie stehen nebst allen ähnlichen Satyren aus der ersten Hälfte des sechzehnten J. H. in den *Sette libri di Satire*, raccolti per *Francesco Sansovino*. Venez. 1573. 8.

h) O pazzi, o cose da scoppiar di riso!
I' lodo Dio, che non mi piace alcuna
Oltra misura; e voi, misero uomo,
— — — — — — —
— Temo, che le donne anco in dispregio
Avrete al fin, *dal mal Francesco* domo.

Satira I.

i) Papa Clemente per Ferrara arabbia,
E, non l'avendo, struzze si di doglia,
Quantunque Roma ed altre terre egli abbia,
E se l'avesse ancor, che Dio no'l voglia,
Non si contentaria.

Sat. IV.

vergißt er nicht, anzumerken, daß er sich des Morgens die beschwerlichen Insecten vom Kopfe kämmt, die er auch mit ihrem populärsten Namen nennt [k]).

Eleganter in Ton und Sprache sind die Satyren von Luigi Alamanni, deren unter seinen übrigen Werken schon vorläufig oben gedacht wurde. Aber sie heißen mit mehrerem Rechte ernsthafte Episteln, als Satyren. Wären sie so reich an Gedanken, als an schönen Versen, so könnten sie in ihrer Art nicht übertroffen werden. Aber Alamanni's Dichtertalent zeigt sich auch hier nur als ein Talent, mit Geschmack und Anstand das Gewöhnliche zu sagen.

Der witzigste dieser correcten oder gelehrten Satyriker, die sich, wenigstens in einigen Zügen, nach Ariost bildeten, war Pietro Nelli [l]). Aber seine Satyren gehören auch schon halb, und oft mehr als halb, in die zweite Classe, wo kein Anstand und kein ernsthafter Zweck den sprudelnden Spott beschränkten. Bald kräftig und drollig, bald platt und bitter, griff Nelli besonders die Geistlichen und die Advocaten an. Die Gemälde, die er von den Sitten jener entwirft, zogen ihm auch den Vorwurf der Irreligiosität zu [m]). Was seiner Manier an Würde fehlt,

k) Col pettine poi scaccio i *pidocchi*,
E lavo mi la man con acqua pura.

Sat. V.

l) Sein Leben muß nichts Merkwürdiges gehabt haben. Die italienischen Litteratoren übergehen es wenigstens fast ganz mit Stillschweigen. Nelli's Satyren findet man in Sansovino's Sammlung.

m) Kräftig genug sagt er freilich z. B. von den Mönchen:
Quanti pur ieri andavano pe' chiostri,

De

fehlt, ersetzt er durch Leichtigkeit [n]). Aber kein Ausdruck war ihm zu niedrig, wenn er auch weiter nichts als im Vorbeigehen einen Einfall hinwerfen wollte [o]). Wörter aus der Sprache des gemeinsten Lebens, auf eine witzelnde Art statt der eigentlichen und edleren gebraucht, mußten seiner Satyre die pikante Popularität geben, die dem italienischen Publicum so viel Freude machte.

Weniger keck, aber auch matter, und doch nicht viel feiner, sind die satyrischen Versuche von Vinciguerra, Lodovico Dolce, Girolamo de' Domini und Andern, die Francesco Sansovino, ein Mann, dessen Namen man sonst vielleicht mit

De conventi infilzando Ave Marie,
Biasciando e marmottando Paternostri,
Quali oggi, per provar, se per più vie
S'ascende in ciel, godon con la mogliere.

Sat. V.

n) Man lese z. B. den Anfang der Satyre, in der er über die Herrschaft der blinden Gewohnheit spottet. Von seinem Raben, der im Käficht schmachtet, nimmt er zuerst Veranlassung, von den Sclaven der Convenienz zu reden, die das Herz nicht haben, sich zu befreien:

Sansedonio, io ho un corvo. Rincresce
Star tanto in gabbia, e non può piu durarla;
Ma e pericol, che muora, se n'esce.
Tien basse l'ali; lasciasi cascar la
Coda, li cola becco; e bènche soglia
Croccitar qualche volta, ora non parla, etc.

Sat. III.

o) Z. B. — La mia penna in un baleno
Và di trasto in sentina, e a mio dispetto
Scompiscia altrui.

Sat. V.

N 5

mit seinen Versen vergessen hätte, schon damals in eine Sammlung brachte, die er durch einige solcher Satyren von seiner eignen Hand noch vermehrte [p]). Man sieht aus dieser ganzen Sammlung, daß die feinere und überhaupt die edle Satyre noch keinem Italiener gelingen wollte. Selbst die Seele aller Satyre, die Ironie, kommt in diesen Versen selten oder nie zur Sprache.

Aber wie ein wucherndes Unkraut, das überall von selbst wächst, hier und da schöne Blumen treibt, aber nirgends aufhört, Unkraut zu seyn, gedieh in Italien damals die Satyre der andern Art, die man die pasquilinische und libertinische, oder die italienische Nationalsatyre nennen kann. Sie ist unzertrennlich verbunden mit der burlesken Poesie dieses Zeitalters. Die Geschichte beider will als ein Ganzes erzählt seyn.

Frivoler Scherz und Spott war seit der Entstehung der neuen Cultur in Italien ein Nationalbedürfniß geworden. Der fürstliche Lorenz von Medici hatte es so wenig unter seiner Würde gefunden, wie vor ihm der Barbier Burchiello, Verse voll kecken Uebermuths unter das Volk auszustreuen, das sich nach solcher Ergötzung sehnte [q]). Im Zeitalter Ariost's schämte sich fast kein Dichter und kein Mann von Ehre und Ansehen mehr, diesen zügellosen Geschmack durch burleske Sonette, Carnavalslieder, und jede Art von metrischen Compositionen zu befördern. So wie Berni diesen Auswuchs der Poesie ästhetisch veredelte, wie oben erzählt ist, so wollte nun Jeder, wer

p) S. die Anmerk. g). S. 199.
q) Vergl. I. Band. S. 261.

wer Lust und Talent hatte, in Versen oder in Prose zu scherzen und zu spotten, zur Cultur dieser köstlichen Gemüthsunterhaltung das Seinige beitragen. Die Menge der scandalösen Schriften aus der goldnen Periode der italienischen Litteratur würde eine Reihe von Bänden füllen, wenn sie alle gesammelt würden.

Und hier möchte wohl der rechte Platz für einige Nachrichten von dem verrufenen Peter dem Aretiner seyn, den seine schaamlosen Vergötterer mit nicht weniger Enthusiasmus, als die Nation ihren Ariost, den Göttlichen nannten [r]). Zu Arezzo im Florentinischen war dieser merkwürdige Mensch gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts als Bastard geboren. Sein Vater soll Luigi Bacci geheißen haben. Er selbst begnügte sich mit seinem Taufnahmen Peter und dem Anhange Der Aretiner (Pietro Aretino), ohne zu besorgen, durch einen andern Peter, der auch von Arezzo seyn und sich, wie mehrere Aretiner, nur nach seiner Vaterstadt zu nennen Lust haben konnte [s]), verdunkelt zu werden. Für die Erziehung des talentvollen Bastards geschah nichts. Er that sich auch in der Folge, als er ein gefeierter Mann geworden war, nicht wenig darauf zu Gute, Alles, was er war, durch sich selbst geworden zu seyn.

Ob

r) Graf Mazzuchelli fand der Mühe werth, eine besondre *Vita di Pietro Aretino* zu schreiben. Auch in seinem Wörterbuche ist der Artikel *Pietro Aretino* einer der vorzüglicheren.

s) In Mazzuchelli's Wörterbuche sind nicht weniger als zwanzig Autoren registrirt, die gewöhnlich nur nach ihrer Vaterstadt *Aretini* genannt werden. In keiner Provinzialstadt Italiens sind auch so viel berühmte Männer geboren, als in Arezzo.

Ob er gründlich latein gelernt hat, ist ungewiß. Das Griechische lag ganz außerhalb des Kreises, in welchem er, früh genug, zu glänzen anfing. Kaum hatte er aufgehört, ein Knabe zu seyn, als ihm ein Sonnett, mit dem er den päbstlichen Ablaßhandel, ohne Zweifel mit vollem Rechte, angriff, eine Verweisung aus seiner Vaterstadt zuzog. Der verlassene junge Mensch — denn seine Mutter, die ihn bis dahin unterhalten hatte, konnte nun auch nichts mehr für ihn thun — wanderte nach Perugia. Da verdingte er sich, um zu leben, bei einem Buchbinder und lernte dessen Handwerk. Da konnte er zugleich manches Buch lesen, das ihm sonst nicht in die Hände gekommen wäre. Des Buchbinderlebens müde, wanderte er endlich voll Hoffnung und Selbstvertrauen auf gutes Glück nach Rom. Da war er am rechten Orte; und bald lächelte ihm auch das Glück. Er wußte es dahin zu bringen, daß der Pabst Leo X., der große Gönner des Witzes und Uebermuths, ihn bemerkte und lieb gewann. Er erhielt einen kleinen Dienst. Er war noch in päbstlichen Diensten unter der Regierung Clemens VII. Sein Name wurde in Italien immer bekannter und gefürchteter. Nun fingen aber auch die Producte seines freien Witzes wieder an, ihn in Widerwärtigkeiten zu verwickeln. Er konnte nicht leugnen, Verfasser der frechen Sonette zu seyn, die als Commentare über sechzehn ärgerliche Gemälde von Giulio Romano, oder gar von Raphael, in Umlauf gekommen waren. Der Pabst konnte ihn nun nicht länger in seinen Diensten behalten. Aus Rom verbannt, kehrte Peter der Aretiner, jetzt ein Mann von dreissig Jahren, nach seiner Vaterstadt Arezzo zurück, wo man artig genug war, die Verbannung zu ignoriren, die er sich früher auch hier zugezogen

hat-

hatte. Seine Meinung war auch nicht, in Arezzo zu bleiben. Er wollte sich nur dem florentinischen Hofe nähern. Von dieser Zeit an suchte er überhaupt, durch Schaden klug gemacht, seine sittenlose Autorschaft mit der feinsten Politik in Uebereinstimmung zu bringen; und dieser Politik verdankte er das unerhörte Glück, auf dem Wege, der ihn sonst an den Pranger oder in's Zuchthaus geführt hätte, immer höher von Würde zu Würde zu steigen, und von den Großen des Landes, deren Geissel er hieß t), mit Gunstbezeugungen überhäuft zu werden. Bald nach seiner Entfernung von Rom erschien er als ein Mann, der Achtung verlangte, am Hofe des Johann von Medici zu Florenz. Durch diesen Fürsten, der ihn sehr freundlich aufnahm, wurde er dem Könige Franz von Frankreich bekannt. Er war nun, wie es der Augenblick verlangte, abwechselnd schamloser Autor und anständiger Weltmann. Eine goldne Kette, die ihm der König Franz schenkte, war das erste Ehrenzeichen, das er öffentlich als einen Beweis des Ansehens tragen konnte, in welchem er bei den Großen stand. Mit diesem Ehrenzeichen geschmückt, wagte er sich auch wieder nach Rom; und der Pabst hatte nichts dagegen. Aber kein gutes Glück wartete dieses Mal des Aretiners in Rom. Er wurde von einem Menschen, den er als Nebenbuhler in einer Liebschaft durch giftige Verse zur doppelten Rache gereizt hatte, meuchelmörderisch überfallen und mit einem Dolche so übel zugerichtet, daß man ihn für todt nach Hause trug. Fünf Wunden hatte er in der Brust erhalten, und

t) Il *Flagello de' Principi*, il *Veritiere*, e'l *Divino* sind die Epithete, die seinem Namen auf den Titelblättern seiner Bücher fast canzleimäßig angehängt wurden.

und seine Hände waren verstümmelt. Schon frohlockten seine Feinde laut. Man machte schon heillose Grabschriften auf ihn; als er von seinem Krankenlager wieder aufstand, und, furchtbarer und verherrlichter als je, allen Drohungen, wie allen Sitten, trotzte. Seine Briefe, deren nicht wenige gedruckt sind, beweisen, mit wie vielen berühmten und angesehnen Personen er in Verbindung stand. Er ging nach Florenz zurück. Der Tod seines Gönners Johann von Medici schien ihn in neue Verlegenheit zu setzen. Aber weltklug genug, ein neues Glück mit Verstand abzuwarten, zog sich der Aretiner in eine litterarische Einsamkeit zurück und lebte vom Ertrage seiner Feder. Als privatisirender Schriftsteller zog er nach Venedig. Aber seine Entfernung von der großen Welt währte nicht lange. Ihn mit dem Pabst Clemens auszusöhnen, machte sich der Doge Grilli selbst zu einem angelegentlichen Geschäfte. Im Gefolge einer feierlichen Ambassade, die die Venezianer an den Kaiser Carl V. abschickten, war Peter der Aretiner; und für ihn schien sich der Kaiser fast mehr, als für die Ambassade, zu interessiren. Vom Kaiser geehrt und beschenkt, kam er nun auch bei dem neuen Pabst Julius III. in solches Ansehen, daß er den päbstlichen St. Peters-Orden erhielt. Er, der Verfasser der sittenlosesten Schriften, die seit der Erfindung der Buchdruckerkunst in Umlauf gekommen waren, stand auf dem Punkte, Cardinal zu werden. Verdrießlich darüber, daß er es nicht wurde, verließ er Rom wieder. Nicht lange nachher, im J. 1557, starb er zu Venedig [ss]).

Die

ss) Unter den Grabschriften, durch die man nach seinem Tode

Die Geschichte dieses, durch seine unsaubern Werke unvergeßlich gewordenen Vielschreibers verdiente diese umständlichere Erzählung. Denn nie hat es ein frivoler Autor in der großen Welt so weit gebracht als Peter der Aretiner; und nie ist einer von seiner Partey so vergöttert worden. Der Enthusiasmus, mit dem man seine Schriften aufnahm, würde ein Brandmahl im Charakter der italienischen Nation seyn, wenn der Aretiner nicht verstanden hätte, den Geschmack dieser Nation in eben dem Grade zu ergötzen, wie er ihr sittliches Gefühl mishandelte. Nicht in Allem, was er schrieb, zeigte er sich als einen Mann von Geist. Mehrere seiner Werke, besonders unter seinen schlüpfrigen Sonetten, sind sehr platte Zoten. Andre, die ernsthaft seyn sollen, z. B. seine Paraphrase der sieben Bußpsalmen[t]), sind langweilig. Aber in mehreren, durch die er am bekanntesten war, zu denen denn freilich einige der heillosesten gehören, muß der gerechte Geschmacksrichter, auch wo ihn der Inhalt anekelt, dem hellen Sinne und dem feinen Beobachtungsgeiste nicht weniger als der pikanten Natur und Leichtigkeit der Manier des frechen Peters, besonders in seinem dialogischen Styl, Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Noch weit mehr ästhetischen Werth

Tode Rache an ihn nehmen wollte, möchte wohl diese die naivste seyn:

Qui giace l'Aretin, poeta Tosco,
Che disse mal d'ognun, fuor che d'Iddio,
Scusandosi col dir: *Non lo conosco.*

t) I sette salmi della penitenzia di David, composti per M. Pietro Aretino, Venez. 1534. — Diese Psalme sind nachher noch öfter gedruckt. Man schätzte sie als ein ganz vorzügliches Erbauungsbuch. Auch in das Französische wurden sie zwei Mal übersetzt.

Werth würde er seinen Schriften, besonders seinen Versen, ohne Mühe haben geben können, wenn er nicht alle Mühe gespart hätte, durch die man nichts weiter als Vollkommenheit erreicht. Ihm genügten Beifall und Geld. Jährlich aufs wenigste tausend Scudi zu verdienen, bedurfte er, wie er von sich rühmte, nichts mehr als ein Tintefaß, eine Feder, und ein Buch Papier; und weil ihn gar nichts ernsthaft interessirte, schrieb er alles Mögliche; schamlos satyrische Dialogen; eine Paraphrase der sieben Bußpsalme; drei Bücher von der Menschheit Christi; Betrachtungen über das erste Buch Moses; das Leben der heil. Catharina; noch mehrere geistliche Werke; fünf Lustspiele; ein Trauerspiel; ein Paar unvollendete Epopöen; Sonette, satyrische Capitel u. s. w. [u]). Fast alle diese Schriften gehören in Italien zu den verbotenen Büchern. Die Satyre des Aretiners, so sehr sie von seinen Zeitgenossen gefürchtet wurde [x]), ist zu persönlich, um für die Nachwelt sonderliches Interesse zu haben. Auch wo man weiß,

u) Das vollständige Verzeichniß der Schriften Peters des Aretiners liefert Mazzuchelli. Die burlesk satyrischen Capitel, Stanzen und Sonette glänzen nach ihrer Art auch in den oben angezeigten *Opere burlesche*, die Grazzini zu sammeln anfing.

x) Wie sehr der Kaiser Carl V. sich vor der Feder des Aretiners fürchtete, pflegt man unter andern durch eine ziemlich bekannte Anekdote zu beweisen. Als Carl mit seiner Flotte von der übel berechneten und unglücklich ausgefallenen Expedition gegen Algier zurückkam, ließ er unverzüglich dem Aretiner, damit er schweigen möchte, ein Geschenk von hundert Scudi einhändigen. Der Aretiner nahm das Geld und sagte, indem er es nahm: "Eine kleine Summe für eine so große Narrheit!"

weiß, wen sie treffen soll, ist sie wegen der vielen Neben-Anspielungen auf die Sitten und gesellschaftlichen Gebräuche jener Zeit schwer zu verstehen. Wo sie in Episteln an Große eingekleidet und deßhalb züchtiger und gemäßigter ist, blickt die schlaue Unterthänigkeit des Aretiners und zuweilen auch ganz ohne Schleier seine Bettelei durch [y]). Was er für die Cultur der italienischen Prose gethan hat, wird im folgenden Capitel berührt werden.

Eine Schule stiftete indessen der Aretiner nicht. Er war selbst, nur mit mehr Ungezogenheit, als alle seine Vorgänger, einem längst gebahnten Wege gefolgt. Mehr als Ein guter Kopf schloß sich, mancher

y) Was kann man z. B. Bettelhafteres lesen, als folgenden Schluß eines seiner poetischen Sendschreiben an den Großherzog von Florenz:

Or nel venirne a la conclusione,
  Ponga mente a la mia grande speranza
  La grandissima vostra discrezione,
Che amicitia non fu, ma fratellanza,
  Quella c'hebbi col vostro genitore
  Di propria man dì voi n'ho la quetanza.
So ben ch'io gli era inutil servitore,
  Ma piacque a la bonta che vi fa tale
  Scrivermi cio per rallegrarmi il core,
Che vi par de la lettra Imperiale
  Che gia mandovi la sua Maestade
  Perche voi mi tenesse in su le gale.
Finaliter la vostra umanitade
  Facci ora si, che non l'esca di mente
  La mia straordinaria povertade.
Di Vinezia rifugio d'ogni gente
  Nel mese di Novembre a giorni doi
  L'anno affamato troppo bestialmente
Pietro Aretino Servo dei servi di voi.

cher freilich nur in seinen übermüthigen Launen, an den nicht weniger frivolen, aber feineren Berni. Unter denen, die mit Berni Partei gegen den Aretiner machten, war einer der eifrigsten Possen- und Satyren-Reimer Giovanni Mauro, aus einer edlen Familie im Friaul. Seine burlesken oder bernesken Verse gehören zu den derbesten in ihrer Art, haben aber übrigens keinen besondern Charakter [z]). Eben so wenig die ähnlichen Arbeiten von Molza und dem sonst sehr ehrbaren Della Casa, der sich nicht schämte, unter andern auch durch eins der scandalösesten Schmutzgedichte berühmt zu werden [a]).

Zur Partei des Aretiners gehörte Agnolo Firenzuola von Florenz. Als Lustspieldichter ist er schon oben genannt. Er war, nach dem Bericht der meisten Litteratoren, wo nicht ein Abt, doch ein Geistlicher [b]). Sein entschiedener Hang zur libertinischen Poesie bestimmte ihn freilich zu einem andern Stande. Aber was vertrug sich damals nicht mit dem Stande eines Geistlichen in Italien?

Anfangs

z) Man findet sie in den schon öfter angeführten *Opere burlesche*.

a) Das schändliche Capitolo del forno von della Casa scheint auch selbst den Italienern fast zu kräftig gewesen zu seyn, weil es den unnatürlichen Lüsten schmeichelt, die im neueren Italien, wenn gleich vielleicht nicht viel weniger als im alten Griechenland und Rom beliebt, doch immer versteckt geblieben waren.

b) Tiraboschi (Storia etc. T. VII. p. III.) will nicht glauben, daß Firenzuola ein Geistlicher gewesen sei, weil ein Geistlicher keinen so frivolen Geschmack haben könne. Dachte der große Kenner der Litteratur nicht einmal an den Erzbischoff della Casa?

Anfangs Freund des Aretiners, dann sein erbittertster und unversöhnlicher Feind war der damals mit ihm fast gleich berüchtigte Niccolò Franco von Benevent. Auch seiner mußte vorläufig schon bei der Geschichte der Sonettenpoesie gedacht werden; und wer die classische Eleganz seiner vortrefflichen Schiffersonette zu schätzen weiß, muß die Verwilderung eines so vorzüglichen Kopfs noch mehr bedauern. Aber Franco war, wie der Aretiner, ein zu niedrig denkender Mensch, um nach der Idee irgend einer Vortrefflichkeit sich ernsthaft zu bilden. Anfangs gelang es auch ihm, sich bei den Großen einzuschmeicheln und Geschenke bald zu erbetteln, bald zu ertrotzen. Seine Pasquille wurden wie die des Aretiners gefürchtet. Aber, wie dieser, sich mit Ehren aus jedem verdrießlichen Handel zu ziehen, in den ihn seine Schmähsucht verwickelte, verstand er nicht. In Venedig wurde er mehr als Ein Mahl mit verdienten Stockschlägen belohnt. Die Auszeichnung, die dem Aretiner von den Großen widerfuhr, scheint zu der Erbitterung, die Franco gegen ihn faßte, die erste Veranlassung gegeben zu haben. Neid von der einen, Rache von der andern Seite, und eine gleich ehrlose Denkart Beider riß sie nun hin, in den giftigsten Sonetten einander bis auf den moralischen Tod zu verfolgen. Der fruchtbarste an solchen Sonetten war Franco. Er lieferte nicht weniger als zweihundert und funfzig, die ausdrücklich unter dem Titel Sonette gegen den Aretiner in's Publicum kamen; und um die Lectüre noch annehmlicher zu machen, fügte er zweihundert Stück hinzu, die er ohne Umstände nach ihrem Inhalte Priapeia betitelte [c]). Aber

c) Rime di M. *Niccolò Franco contra Pietro Aretino*, e la

Aber der Aretiner triumphirte, und Franco sank immer tiefer. Wüthend griff nun der Elende ohne alle Rücksicht mit seinen pasquillinischen Versen Jeden an, wer ihm in den Wurf kam. Er trieb es so lange, bis der Pabst Pius V. ihn ausersah, ein Exempel zu statuiren, und dem unerhörten Unfuge der Pasquillenreimerei ein wenig Einhalt zu thun. Niccolò Franco starb vor Rom am Galgen im J. 1569.

Aber die Anhänglichkeit des italienischen Publicums an die burlesk satyrische und schlüpfrige Poesie dauerte fort. Der Mann, der damals als das kritische Oberhaupt der zügellosen Secte der Spott- und Possen-Reimer sich geltend zu machen wußte, war Anton Francesco Grazzini von Florenz, bekannter unter dem akademischen Spitznahmen der Plotzfisch (il Lasca). Er selbst hatte sich mit diesem Nahmen beehrt, als er in Florenz Mitglied der Akademie der Feuchten (degli Umidi) wurde; und als er in die neugestiftete Akademie von der Kleie (della crusca) trat, fand er nicht für nöthig, sich umzutaufen, weil doch, wie er zu bemerken beliebte, die Plotzfische mit Mehl bestreuet würden, wenn man sie briete. Solche an sich schaalen Anekdötchen gehören auch zur Geschichte des litterarischen Geschmacks einer Nation. Grazzini war nichts weniger, als ein gemeiner Kopf, und bei aller seiner fast schwärmerischen Vorliebe für die frivolste Geistesunterhaltung blieb er ein Mann von Ehre. Sein heller Verstand und sein unbefangener Sinn verleideten ihm die monotone Liebeslitanei der Petrarchisten und die

la Priapea del medesimo. *Terza* edizione, con grazia e privilegio Pasquillico. 1548.

die steife Zierlichkeit der pedantischen Nachahmer der Alten. Diesen Verirrungen des Geschmacks seiner Zeitgenossen wollte er herzhaft entgegenarbeiten. Deßwegen pries er in Prose und in Versen die unaffectirte Poesie Berni's. Deswegen veranstaltete er die bekannte Sammlung von Gedichten im bernesken Styl, und eine ähnliche, durch die er die Carnavalslieder vor dem Untergange zu retten suchte[d]). Seine eignen Gedichte gehören größten Theils in dieselbe Classe. Eigenthümliches haben sie wenig, aber sehr viel Natur, Leichtigkeit und eine männliche Präcision des Ausdrucks[e]).

Nach

d) Beide Sammlungen sind schon oben angezeigt.

e) Folgendes artige Sonett des Lasca an sich selbst enthält seine Theorie der wahren Dichtkunst:

Ben doverresti il cielo e tutti i santi,
Lasca, divotamente ringraziare,
Che fuor di man de' dotti e de' pedanti
Uscita è l'alma Poesia volgare.
Or si vedranno Mascherate e Canti
Chiari ed allegri per Firenze andare;
Talchè la plebe, le dame e gli amanti
Più non s'avranno il cervello a stillare.
Allegrezza, piacer, diletto e spasso
Avran delle Commedie gli uditori:
E le regole antiche andranno a spasso.
Giuochi diversi, e travagliati amori:
La speranza e'l timore; or alto or basso
Chiuderan lieti e tormentosi i cuori.
E dopo usciran fuori
Intermedi giocondi, che daranno
Gioja e contento, e non pena ed affanno;
Perchè a veder s'avranno,
Stravaganti non già, scuri e terribili;
Ma chiari, belli, vaghi e conoscibili.
Talchè quasi invisibili

 Rimar-

Nach der Sammlung, die Grazzini veranstaltete, kann man den Werth der burlesken Poesie dieses Zeitalters in ihrem ganzen Umfange hinlänglich schätzen lernen. Alle metrischen Formen, die damals die beliebtesten waren, wurden dem unedlen Stoffe angepaßt; die Stanze indessen weniger, als die Sonettenform und die Reimkette. In diesen Formen wetteiferten die witzigsten Köpfe, dem Inhalte Mannichfaltigkeit und überraschende Neuheit zu geben; und doch brachten sie es nicht viel weiter, als bis zur lustigen Unerschöpflichkeit in zwei Arten von Späßen. Was in ihren Satyren mehr als Persönlichkeit war, kleideten sie entweder in komische Lobreden auf alle möglichen Dinge ein; oder der unsaubere Theil ihrer Witzelei war gewöhnlich nichts andres als ein doppelsinniges Spiel mit gewissen Wörtern, die man nach Belieben in einer ehrbaren oder unehrbaren Bedeutung verstehen kann. Dergleichen Spiele betrieb man auch gesellschaftlich, besonders in der Akademie der Ungeschlachten (Rozzi) f).

In die erzählende Poesie drang der burleske Styl anfangs mit etwas weniger Uebermuth. Berni's Umarbeitung des verliebten Roland von Bojardo schwebte noch zwischen entschiedenem Scherz und halbem Ernste. Zum lächerlichen Helden eines burlesk

> Rimarranno i poemi, asciosi e piatti,
> Alla Latina, o alla Greca fatti.

Eine gute Sammlung aller Sonette und Canzonen des Lasca sind die Rime di *Antonfrancesco Grazzini*, detto *il Lasca*. Firenze, 1741. 8.

f) Einer ihrer Hauptmänner war Angelo Cenni, genannt *il Risoluto*. S. die Sonetti del Risoluto de' Rozzi. Siena, 1547.

lesk erzählenden Gedichts machte den großen Roland zuerst Teofilo Folengo aus dem Mantuanischen, auch einer von den lustigen Abenteurern, deren Bahnen sich in ganz Italien durchkreuzten. Auch er war geistlich erzogen; wurde Benedictiner-Mönch; entlief aus dem Kloster; trieb sich mit seinen leichtsinnigen Versen am längsten im Neapolitanischen umher; wurde endlich, nach der Vorstellungsart seiner Glaubensgenossen, wieder gottesfürchtig, und starb im J. 1544 im Kloster. Unter dem Namen Limerno Pitocco gab er sein Rolandchen (*Orlandino*) heraus g); eine drollige Verkleidung des Roland, den man sich als den Großen zu denken gewohnt war, in einen Bettelknaben.

Eben dieser Folengo brachte einen neuen Hauptspaß, die macaronische Poesie, in die Mode. So fing man jetzt an ein halb lateinisches, halb italienisches Kauderwelsch zu nennen, das durch sich selbst schon Lachen erregte. Ob Folengo der Erfinder dieses Kauderwelsch ist, oder ob er es nur zuerst methodisch behandelt und auf eine komische Art in Umlauf gesetzt hat, ist kaum der Mühe der litterarischen Nachforschung werth. Denn den Anfang dieser lächerlichen Sprachmischung hatten ohne Zweifel unwissende Lateinschreiber gemacht, die es ganz ernstlich damit meinten. In der Lateinschreiberei der mittleren Jahrhunderte achtete man kaum darauf; und mancher Klosterbruder Folengo's mochte wohl ein ähnliches Latein sprechen. Aber nur ein jovia-

g) Die älteste Ausgabe des Orlandino ist die Venezianische vom Jahr 1526.

jovialischer Kopf, der ein so feiner Kenner der reinen Latinität und seiner Muttersprache, wie Folengo, war, konnte die Laune und das Talent haben, und die Mühe aufwenden, aus einem Quodlibet von Italienisch und Latein etwas Witziges zu machen und lange Gedichte in dieser Manier zu versificiren. Folengo's macaronische Gedichte, die er unter dem Namen Merlinus Coccajus herausgab [h]), sind freilich von einem Ende bis zum andern nicht viel mehr als Possen; aber den Rang artiger Possen muß ihnen die Kritik zugestehen [i]).

*

Was in Italien für die übrigen Dichtungsarten damals geschah, ist kaum nennenswerth, die Wer-

h) Opus *Merlini Coccaji*, poetae Mantuani, Macaronicorum. — Die vor mir liegende Ausgabe (Amsterdam, 1692) hat erklärende Randglossen.

i) Ein Pröbchen der macaronischen Sprache und des macaronischen Witzes des Folengo mag diese kleine Elegie seyn:

Tempus erat, flores cum primavera galantos
Spuntabat, & freddas scolat Apollo brinas.
Sancta facit saltare foras Agnesa lusertas,
Capraque cum Capro, cum Cane Cagna coit.
Stalladizza novas Armenta Bioscus ad herbas
Menat, & ad Torum calda vedella fugit.
Boschicolae frifolat Rosignolae gorga per umbras
Rognonesque magis scaldat alhera Venus.
Ante meos oculos quando desgratia duxit
Te, dum pascebam, cara Zanina, Capras.
Discarigavit Amor talem mihi crede verettam,
Quod pro te veluti pegola nigra bruſos.

Werke der Dichter abgerechnet, die schon oben her- vorgehoben sind.

Kein Schäfergedicht entstand, das neben Sanazzar's Arkadien gestellt zu werden verdiente. An unbedeutenden Eklogen war kein Mangel. Sol- che Eklogen waren fast so gemein wie mittelmäßige Sonette.

Unter den didaktischen Gedichten, die zu ihrer Zeit Leser fanden und noch nicht ganz in Ver- gessenheit gerathen sind, waren die bekanntesten die Jagd von einem gewissen Tito Giovanni von Scandiano, und eine Bearbeitung desselben The- ma's von Erasmo von Valvasone. Beide über- setzten auch Verschiedenes aus der alten Litteratur. Aber ihre Lehrgedichte traten hinter denen von Rucel- lai und Alamanni in den Schatten. Die Amme (la Bália) von Tansillo, ein didaktisches Werkchen in terze rime, ist mehr eine Rede, durch welche den Müttern die Pflicht, ihre Kinder nicht an Ammen zu übergeben, in das Gewissen demonstrirt wird, als ein Gedicht.

* * *

Zur Geschichte der Reimkünste und metri- schen Spiele ist hier kein Raum. Die Versuche, dem italienischen Romanzo die antiken Sylbenmaße widernatürlich aufzudringen, wurden besonders von dem gelehrten Kritiker Claudio Tolommei von Siena erneuert [k]). Auch Annibal Caro mach- te,

k) Die Monstrosität der Hexameter und Pentameter des Tolommei kann man nach folgenden beurtheilen:

 Orna

te, so gut es gehen wollte, italienische Hexameter und Pentameter.

Torquato Tasso.

Italien hatte nun eine poetische Litteratur. Seine berühmtesten Dichter waren Häupter einer kaum übersehbaren Schaar. Sie standen nicht mehr, wie Dante und Petrarch zu ihrer Zeit, fast einzig, als Wundermänner, vor dem Publicum da. Ariost war der Homer seiner Nation geworden. Der erste Preis der italienischen Poesie wurde wenigstens von competenten Richtern keinem Andern, als ihm, zuerkannt. Wem der nächste gebühre, darüber aber waren die Stimmen so getheilt, daß kaum ein Richterspruch hörbar werden konnte. Der wahre Abstand zwischen Ariost und allen seinen mitdichtenden Zeitgenossen war gar zu groß. Die Stelle für den Dichter, der nach ihm der Erste heißen sollte, war noch offen. Torquato Tasso, der diese Stelle einnahm, macht wieder Epo-

che

Orna il colle vago, Parnaso, or adorna la fronte
  Quinci di santi rami, quindi di frondi sacre.
Spargi intorno i fiori con colta amaranto viole,
  Colma d'odor tutta spiri la bella via.
L'arbore che è sempre verde e sacro sempre ad Apollo
  Oggi per ampio giro stenda i felici rami:
Oggi e l'acqua pura, che d'alto Elicona risorge,
  Veggasi piu chiara che si vedesse pria.
Oggi le sante muse con amica ed onesta favella
  Cantino i fatti tui, Febo, le lode tue.
A gara Calliope canti or colla dotta Talia:
  A gara contra Erato canti la bella Clio,
O come dritto fia, che si vaga santa carola
  Colma di gioje vada, piena di feste giri.

che in der Geschichte der italienischen Poesie. Der Geschichtschreiber möchte hier ein neues Buch anfangen. Aber so wohl der Geist der Poesie Tasso's, als der Abstand zwischen ihm und den folgenden Dichtern, fällt deutlicher in's Auge, wenn man die Epoche, die mit Ariost anfing, mit Tasso sich endigen läßt.

Torquato Tasso's Leben ist das romanhafteste aller italienischen Dichter nach Dante [1]). Wer es mit dem Leben Ariost's vergleicht, kann, auch ohne von dem einen oder dem andern einen Vers gelesen zu haben, sich schon in der Muthmaßung ein ziemlich richtiges Bild von der Charakterverschiedenheit der Poesie beider Dichter entwerfen. Beide lebten ungefähr unter denselben Verhältnissen, wenn gleich zu verschiedenen Zeiten, an demselben Hofe. Aber Ariost war, zu seinem Glück, ein praktisch verständiger Mann, und Tasso, zu seinem Verderben, auch da, wo es praktischen Verstand galt, ein Dichter. Jener wurde mit aller seiner Weltklugheit seines Lebens nicht froh. Welches Glück durfte sich dieser, der sich mit leidenschaftlich schwärmender Phantasie jedem Gefühle hingab, an einem Hofe versprechen?

Die

1) Hinlänglich bekannt ist Tasso's Biographie von seinem Zeitgenossen und Freunde, dem Marchese Giambatista Manso. Aber eben so bekannt ist auch, daß diese Biographie den Leser gerade da verläßt, wo man sich nach historischen Aufschlüssen zu den merkwürdigsten Unglücksfällen Tasso's am lebhaftesten sehnt. Wer den Dichter als Menschen näher kennen lernen will, muß seine Briefe nicht übersehen. In der vollständigsten Ausgabe der Werke Tasso's (Venedig, 1735, in 12 Quartbänden) nehmen die Briefe zwei Bände ein.

Die günstigsten Umstände vereinigten sich, das Talent, mit dem Torquato Tasso im J. 1544, also eilf Jahre nach Ariost's Tode, zu Sorrento im Neapolitanischen geboren wurde, früh zu entwickeln [m]). Sein Vater Bernardo Tasso, der als Staatsmann und Dichter in Ansehen stand, übergab ihn dem Jesuitercollegium in Neapel zur ersten Erziehung. Dort soll der lebhafte Knabe schon in seinem achten Jahre Verse gemacht und Reden gehalten haben. Bald darauf mußte ihn sein Vater, den das Schicksal seines Fürsten aus dem Neapolitanischen vertrieb, einem Verwandten zu Rom anvertrauen. Von Rom wurde der junge Tasso nach Bergamo geschickt. Von Bergamo kam er endlich, in den alten Sprachen schon hinlänglich unterrichtet, in seinem dreizehnten Jahre auf die Universität zu Padua; und sein erstes litterarisches Bestreben war, ein Polyhistor zu werden. Zum bewundern glückte es ihm mit allen Studien, die er anfing. Er legte sich in Padua zugleich auf die Theologie, die Jurisprudenz, und die Philosophie; und nach vier Jahren wurde er von allen drei Facultäten, nach damaliger Sitte, mit einem Lorberkranze promovirt. Nur mit der Medicin scheint er sich nicht haben befassen zu wollen. Der achtzehnjährige Jüngling war nun schon in seiner Art ein gemachter Mann;
und

m) Es macht den beiden italienischen Städten Sorrento und Bergamo Ehre, daß jede den Dichter, auf den die ganze Nation stolz ist, sich besonders als den ihrigen zueignet. Aber daß man darüber streiten konnte, ob Bergamo oder Sorrent Tasso's Vaterstadt sei, kann der unbefangene Verstand kaum begreifen; denn weder in Bergano, noch in Sorrent bezweifelte man das Factum, daß Torquato Tasso in Sorrent geboren, seine Familie aber in Bergamo einheimisch war.

und schon verbreitete sich auch der Ruhm seiner Verse. Eine kleine Verfolgung erlebte er in Bologna, wohin ihn die Einladung des päbstlichen Vicelegaten gezogen hatte. Man hatte ihn im Verdacht, der Verfasser einiger ärgerlichen Spottsonette zu seyn, die in Bologna nicht gut aufgenommen wurden. Häscher rückten auf sein Zimmer. Man durchsuchte seine Papiere. Sehr beleidigt durch diese polizeimäßige Behandlung, ging der junge Tasso nach Padua zurück. Er war noch nicht neunzehn Jahr alt, als er mit seinem Rinald (il Rinaldo), einem epischen Werke in zwölf Gesängen, als Nachahmer Ariost's das Publicum begrüßte.

Mit der Erscheinung des Rinald im J. 1562 fängt der zweite Theil der Lebensgeschichte Torquato Tasso's an. Er hatte dieses Gedicht dem Cardinal Ludwig von Este, einem Bruder des Herzogs Alfons II. von Ferrara, zugeeignet. Der Cardinal und der Herzog beriefen den Dichter, in dem sie einen zweiten Ariost heranreifen zu sehen glaubten, an ihren Hof. Voll jugendlicher Hoffnungen und dichterischer Träume und Entwürfe, zog Tasso in das herzogliche Schloß zu Ferrara ein. Er erhielt auf Kosten des Herzogs Alles, was zur anständigen Subsistenz gehört, und dazu keine Geschäfte. Er war auch beschäftigt genug mit seinem befreiten Jerusalem. Schon damals arbeitete er am Plan und an der Ausführung dieses Gedichts, das seinen Namen durch Europa getragen hat; und das Publicum sprach schon davon. Berühmt, wie es nur selten ein junger Mann in diesem Alter gewesen ist, begleitete Tasso im Jahr 1571 den Cardinal von Este auf einer Reise nach Paris. Auch da wurde er verherrlicht. Bald nach seiner

ner Zurückkunft sah er sein Schäferspiel, den Amynt, das als eine Zwischenarbeit während der Fortsetzung des befreiten Jerusalem entstanden war, mit rauschendem Beifalle vor dem Hofe zu Ferrara aufgeführt. Sein Glück an diesem glänzenden Hofe schien sich immer mehr zu befestigen, während vielleicht schon damals der Keim seines Unglücks in seiner Brust erwuchs. Denn wenn er, wie die geheime Geschichte meldet, die Prinzessin Leonora, die Schwester des Herzogs, leidenschaftlich zu lieben wagte, war damals, als er an allen Festen und Freuden des Hofes Theil nahm, die erste Veranlassung dazu. Mit Fleiß und Feuer arbeitete er indessen an seinem befreiten Jerusalem fort. Er verhehlte es nicht, daß er mehr, als der vergötterte Ariost, zu leisten gesonnen sei. So wenig Ruhmredigkeit in seinem Charakter lag, so auffallend mußte doch seine poetische Anmaßung seyn. Denn er tadelte laut an Ariost's rasendem Roland nicht nur die unschickliche Composition und etwa einige Stellen in der Ausführung; er verwarf, nach Grundsätzen, die ganze Manier der romantischen Epopöe, so wie sie nun schon eine classische Autorität in Italien erhalten hatte. Zu dieser kritischen Meinung bekannte er sich öffentlich durch seinen Gonzaga, ein Gespräch über die anständigen Freuden, das er drucken ließ [n]). Den schwärmerisch moralischen Ernst seiner Denkart wollte er in die romantische Ritterpoesie übertragen wissen; und eine regelmäßige Form, nach dem Muster der antiken Epopöen, schien ihm, ohne alle ängstliche Nachahmung der-

n) *Gonzaga*, ovvero del piacer onesto, dialogo. Es steht im 7ten Bande der Venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso.

derselben, zum Wesen und zur Würde der epischen Dichtung zu gehören. Jener moralische Ernst der romantischen Schwärmerei war aber den Italienern seit Petrarch ganz fremd geworden. Tasso zeigte ihn mit petrarchischer Treuherzigkeit auch in seinen Sonetten. Unter diesen Umständen konnte es ihm an Gegnern nicht fehlen. Man beneidete ihn als einen verzogenen Günstling des Glücks. Man fing an, ihn als einen Phantasten und Pedanten zu verlachen. An dem Hofe selbst, wo man seiner Poesie Gerechtigkeit widerfahren ließ, konnte seine Empfindsamkeit schwerlich gefallen; und prosaische Ansprüche an die Gunst der Damen zu machen, schien ihn um so weniger zu kleiden, da er nicht schön und noch dazu kränklich und hypochonderisch war.

Noch ehe das befreite Jerusalem vollendet wurde, zogen sich die Wolken über dem Dichter schon sichtbar zusammen. Nach dem Berichte seines Freundes und Biographen Manso war es im Jahr 1577, als Tasso die Unbesonnenheit hatte, gegen einen Hofcavalier, der sich, wenigstens nach Tasso's Ueberzeugung, verrätherisch gegen ihn betragen hatte, in den fürstlichen Zimmern den Degen zu ziehen. Der Herzog, der damals dem Dichter noch sehr wohl wollte, glaubte der Ehre seines Hofes doch so viel schuldig zu seyn, daß er ein solches Vergehen nicht ganz ungeahndet ließe. Tasso erhielt auf einige Zeit Stubenarrest. Das sollte seine ganze Strafe seyn. Aber in der Phantasie des beleidigten Enthusiasten, der nur sein Recht verfochten zu haben glaubte, verwandelte sich sein Zimmer in ein entehrendes Gefängniß. Er hielt sich für unverantwortlich verkannt, gekränkt, und mißhandelt. Er entfloh heimlich vom Schlosse. Mit verstörten

Sin-

Sinnen, und ungewiß, wohin er sich nun weiter wenden wollte, kam er in Turin an.

Verleidet war dem unglücklichen Tasso nun schon sein Ruhm, der gerade jetzt seine äußerste Höhe während des Lebens des Dichters erreicht hatte. Der vierte Gesang des befreiten Jerusalem wurde, als Probe des Ganzen, in einer Sammlung von Gedichten im J. 1579 abgedruckt. Tasso selbst irrte indessen unter dem pretiösen Namen Omero Fuggiguerra (Homer, der vor dem Streite flieht,) zwischen Turin und Rom umher. Denn von Turin, wo man ihn mitleidig und freundlich aufgenommen hatte, war er, vor neuer Verrätherei besorgt, schon wieder heimlich entflohen. In Rom nahm er seine Zuflucht zu einem Landsmanne, dem Cardinal Albani. Auch bei diesem konnte er nicht ausdauern. Als Schäfer verkleidet, machte er sich auf den Weg nach seiner Vaterstadt Sorrento, um seine Schwester, die dort verheirathet war, einmal wiederzusehen. Aber auch in Sorrent ließ ihn sein zerrüttetes Herz nicht lange ruhen. Ein Gefühl, über das er immer weniger Herr werden konnte, zog ihn nach Ferrara zurück. Er suchte um die Erlaubniß nach, wieder umkehren zu dürfen; und er erhielt sie. Seine Wiederankunft in Ferrara wurde bei Hofe wie ein Fest gefeiert. Alles, was das gute Vernehmen zwischen ihm und dem Herzoge gestört hatte, schien verziehen und vergessen. Aber ehe man sich dessen versah, war Tasso wieder entwischt. Er hatte Kälte und Spott mitten in der Feierlichkeit bemerkt, mit der man ihn wieder empfangen hatte. Er klagte sein Leid dem Herzoge von Urbino. Dieser Fürst rieth ihm in der besten Absicht, noch ein Mal nach Ferrara umzukehren und seinem Beschützer nicht

zu trotzen. Er konnte nicht vorhersehen, daß der Unglückliche, der bis dahin sich nur einbildete, unedel behandelt zu seyn, nun wirklich die empfindlichste Beschimpfung erfahren sollte.

Was den Herzog Alfons II. von Ferrara, der bisher die Ehre seines Dichters als die seinige angesehen hatte, zu dem harten Verfahren bewog, das den Tiefgebeugten ganz zu Boden drückte, ist das historische Geheimniß, das noch durch keine Nachforschungen, weder in Bibliotheken, noch in Archiven, hat aufgeklärt werden können. Tasso selbst erwähnt in seinen Briefen, so viel ihrer bekannt geworden sind, auch nicht durch die leiseste Anspielung der Ursache der Demüthigung, die er nie verschmerzte. So viel sieht man wohl, daß denjenigen, die den Schlüssel zum Räthsel besaßen, selbst daran gelegen war, ihn zu verbergen. Dieser Umstand giebt denn allerdings der Anekdote, die der gelehrte Muratori von Hörensagen hatte und zuerst in's Publicum brachte, mehr Gewicht, als sie sonst haben würde o). Nach dieser Anekdote wurde der schwärmerische Tasso das Opfer der leidenschaftlichen und hoffnungslosen Liebe, die er für die Prinzessin Leonore von Este, die Schwester seines Fürsten, schon lange gefühlt und vergebens bekämpft hatte. Leonore von Este war es gewesen, die ihn zu den glühenden Sonetten begeistert hatte, aus denen alle Gefühle der unglücklichen Liebe mit einer Wahr-

o) Muratori machte diese Anekdote zugleich mit mehreren bis dahin ungedruckten Briefen des Tasso bekannt, die er für die venezianische Ausgabe der sämmtlichen Werke des Dichters sammelte. Sein Bericht steht im 10ten Bande dieser Ausgabe.

Wahrheit sprechen, die keine täuschende Kunst so stark und innig nachahmen kann. Den Namen seiner Leonore in seinen Gedichten tönen zu lassen, ohne sich zu verrathen, huldigte er poetisch zum Schein einer Hofdame, die Leonore Sanvitale hieß. Nie hatte er sich auch ein indiscretes Betragen gegen die Prinzessin zu Schulden kommen lassen, bis er, kaum noch seiner Sinne mächtig, zum letzten Male nach Ferrara zurückkehrte. Da soll er sich, als er die Prinzessin wieder erblickte, wie ein Wahnsinniger, in Gegenwart des Hofes an ihre Brust geworfen und sie in seine Arme geschlossen haben. Gewiß ist, daß der Herzog ihn als einen Wahnsinnigen zu behandeln befahl. Dem Verfasser des befreiten Jerusalem wurde um dieselbe Zeit, als dieses Gedicht zuerst als ein Ganzes dem Publicum vorgelegt wurde p), auf Befehl des Fürsten, dem er es zugeeignet hatte, zu Ferrara eine Wohnung im St. Annen-Hospital, das hieß, im Tollhause angewiesen.

Sechs Jahr dauerte die schimpfliche Gefangenschaft des bedauernswürdigsten der Dichter. Mit einer Art von Achtung scheint er indessen nach wie vor behandelt worden zu seyn. Er hatte, wie alle Umstände beweisen, seine Zimmer für sich. Es war ihm auch nicht verwehrt, Briefe zu wechseln. Er durfte in diesen Briefen, deren mehrere noch vorhanden sind, die Großen, an die er schrieb, auffordern, sich für seine Freiheit bei seinem Fürsten zu verwenden. Der Her-

p) Das befreite Jerusalem kam zuerst unter dem Titel *Il Goffredo* in 16 Gesängen zu Venedig im Jahr 1580 heraus. Im J. 1581 erschien es zu Parma in 20 Gesängen, und in demselben Jahre noch ein Mal, mit Verbesserungen, zu Ferrara.

Herzog Alfons wurde mit Vorbitten fast bestürmt; aber er blieb, aus Klugheit oder Eigensinn, unbeweglich. Umsonst bewies Tasso durch die Gedichte und prosaischen Schriften, die er aus dem Hospital in's Publicum schickte, daß er wenigstens im gewöhnlichen Sinne des Worts nicht wahnsinnig war. Seine litterarische Thätigkeit ging ihren Gang fort; aber an seiner Befreiung schien er verzweifeln zu müssen. Seine Melancholie wurde noch vermehrt durch körperliche Leiden. Er kränkelte unablässig. Und als ob nichts fehlen sollte, damit das Maß seiner Leiden voll würde, brach, während er im Bewußtseyn seines Genies unter den Wahnsinnigen eingeschlossen saß, der kritische Sturm aus, der das befreite Jerusalem von der Höhe seines Ruhms tief hinabzustürzen drohte. Den Verehrern Ariost's war es längst anstößig gewesen, Tasso's neues Dichterverdienst über das schon verjährte ihres Lieblings erhoben zu hören. Es bedurfte nur noch einer Schrift, wie die war, durch die Camillo Pellegrini, ein eifriger Bewunderer des befreiten Jerusalem, im J. 1584 beweisen wollte, wie hoch Tasso über Ariost stehe; und der Federkrieg der Parteien war unvermeidlich. Die Erbitterung, mit der er, sobald er ausgebrochen war, von beiden Seiten geführt wurde, verhinderte selbst den geringen Nutzen, den er sonst vielleicht für die Kritik hätte haben können. Bei der Geschichte der Kritik, soweit sie in dieses Buch gehört, wird der Streitschriften für und gegen Tasso noch ein Mal gedacht werden müssen q).

So

q) In der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso findet man sowohl die Schrift des Pellegrini, als alle übrigen Streitschriften, die hierher gehören, gesammelt.

So rüstige Vertheidiger Tasso auch fand; die Partei, die ihn immer mehr verkleinerte, schien doch vor dem Publicum die siegreiche zu seyn. Besonders mußte es den empfindlichen Dichter schmerzen, daß die eben damals entstandene Akademie della Crusca, die bald mit durchdringender Stimme vor allen kritischen Akademien in Italien den Ton angeben zu wollen anfing, sich gegen das befreite Jerusalem erklärte und mit der Miene der Unparteilichkeit es unbarmherzig analysirte. Jetzt glaubte er selbst sein Werk durch Gegenschriften retten zu müssen. Aber so beredt er sich auch, aus seinem Hospitalgefängnisse hervor, vertheidigte; sein gebeugter Geist gab, zu seinem Schmerze, den Argumenten seiner Gegner nur zu sehr nach. Er wurde irre in sich und seiner Poesie. Er dachte auf eine neue Umarbeitung des ganzen Werks, das doch nur in der Gestalt, in der es damals angefeindet wurde, seinen Ruhm behauptet hat.

Seine Freiheit erhielt Tasso, auf die Verwendung des Prinzen Vincenz Gonzaga von Mantua, bei Gelegenheit der Feier eines Vermählungsfestes, im J. 1586 endlich wieder. Aber sein Herz lebte nicht wieder auf. Von physischen Leiden, wie von moralischen, fast erdrückt, konnte er, bei aller Thätigkeit, auch mit seinem Talent nicht viel mehr leisten. In Mantua, wohin ihn sein Befreier eingeladen hatte, blieb er etwa ein Jahr. Von da ging er nach Bergamo; dann nach Neapel. Die letzten Jahre seines traurigen Lebens brachte er abwechselnd bald in Rom, bald in Neapel zu. Er beendigte die Umarbeitung seines befreiten Jerusalem, das er nun das eroberte Jerusalem genannt wissen wollte.

Seine

Seine letzten Kräfte wandte er auf, die mosaische Schöpfungsgeschichte poetisch zu erzählen. Während dieser Beschäftigungen wurde ihm noch immer viel Ehre erwiesen; aber entweder wollte kein Fürst und keine Regierung sich seiner wieder ernstlich annehmen, oder seine Launen schreckten seine Gönner zurück. Er, der in seiner Phantasienwelt, der einzigen, die seine wahre Heimath war, den Werth des Geldes nie schätzen gelernt hatte und schon in seinen glücklichen Zeiten in Ferrara seine Kleider an Juden zu verpfänden genöthigt gewesen war r), litt nun in seinen alten Tagen, als er, krank an Leib und Seele, immer dem Tode nahe zu seyn glaubte, noch die bitterste Armuth. Als ein Almosen mußte er ein Mal, als er müde und abgemattet in Loretto angekommen war und nicht weiter reisen konnte, von einem Fürsten, dem Don Ferrante Gonzaga, den er zu seinen Gön-

nern

r) Man hat unter seinen Papieren eine testamentarische Verfügung gefunden, die er vor seiner Abreise nach Frankreich im J. 1573 aufsetzte (S. die venez. Ausg. s. Werke, Tom. X. p. 68.). Da verordnet er unter andern: "*Le mie robe, che sono in pegno presso Abraam* .... per venticinque lire, e *sette pezzi di razzi, che sono in pegno per tredeci scudi presso* il *Sgr. Ascanio*, e quelle, che sono in questa casa, desidero che si vendano, e del sopravanzo de' danari si faccia un epitaffio al mio padre." — Die Worte zu diesem Epitaphium sind lateinisch beigefügt. Auf den Fall, daß der Ueberschuß nach Bezahlung seiner Schulden nicht hinreichen sollte, dieses Epitaphium zu Stande zu bringen, verordnet er, daß man das Fehlende von der *eccellentissima Madama Leonora* zu erhalten suchen solle, die es aus Liebe zu ihm (per amor mio) nicht verweigern werde.

nern zählte, zehn Thaler (Scudi) erbetteln a): Seine Krankheit und Armuth kommen fast in allen Briefen vor, die er um diese Zeit in Menge an seinen Freund Costantini schrieb. Ja, in einem dieser Briefe, vom Jahr 1590, klagt er sogar über den Mangel von zwei Thalern, die man ihm vorenthalte b). Ihn nach so vielen Leiden vor seinem Tode noch ein Mal aufzurichten, wollte ihn einer seiner letzten Verpfleger, der Cardinal Cinzio Aldobrandini, auf dem Capitol feierlich mit dem Lorbeer krönen lassen. Aber auch diese Freude sollte der Hingesunkene nicht erleben. Er starb, ehe die Krönung zu Stande kam, zu Rom im Jahr 1595, dem zwei und funfzigsten seines Alters. Jahre vergingen, ehe seiner Asche ein ausgezeichnetes Grabmahl zu Theil wurde.

Heilig sei jeder humanen Seele deine Asche, du armer Märtyrer der Poesie und der Liebe. Und dem Geschichtschreiber deiner Leiden sei vergönnt, das kalte Gesetz der Erzählung zu brechen, und das Gefühl, mit dem ihn deine Geschichte erfüllt, nicht zu verleugnen. Du warest schwach und oft thöricht. Du kanntest die Welt nicht. Aber nie befleckte, so viel die Welt von dir weiß, eine entehrende That deinen Dichter- und Menschenruhm. Du schwärmtest als Dichter und als Mensch; aber das Innerste deiner Seele war Wahrheit. Alle deine Briefe bezeugen den redlichen Kindersinn deines Herzens. Unter lüsternen und zweideutigen Menschen, wie zu deiner Zeit die meisten italienischen Dichter waren, stan-

a) S. einen Brief aus dem Archiv des Hauses Este, bei Tiraboschi, Storia etc. T. VII. part. III. p. 112.

b) S. die Opere, edit. Venet. Vol. X. p. 14.

standest du grüblerisch zwar, aber in petrarchischer Reinheit da. Wie deinem Lehrer Petrarch, so war auch dir das Gute und Schöne nur Dasselbe unter zwei Nahmen. Darum genügte deinem dichtenden Geiste kein leeres Formenspiel, wenn es auch noch so geistreich gespielt wurde. Wenn deine Poesie den Kenner noch mehr befriedigte, griffe sie schwerlich so tief in die Brust des Menschen tt).

* * *

Tasso's Poesie ist, bei aller Verschiedenheit des Stoffs und der metrischen Form, fast in allen seinen Gedichten, in den lyrischen, wie in den epischen und dramatischen, im Grunde dieselbe. Er konnte sich selbst nie verleugnen und wollte es nie. Tief durchdrungen von dem Gegenstande, den seine bildende Phantasie ergriff, sah er ihn immer im Lichte des Ideals. Aber er konnte und mochte den moralischen Ernst des Idealgefühls, das dann ihn selbst erfüllte, von der Darstellung seines Gegenstandes nicht trennen. Mit ariostischer Unbefangenheit die Natur ergreifen, und, ohne sie zu beleidigen, mit ihr zu scherzen, war ihm unmöglich. Sein persönliches Gefühl drang auch da vor, wo er beschrieb und erzählte. Um romantische Vorstellungen von Liebe und Tugend bewegte sich seine ganze Dichtungskraft. Von der moralisch ernsthaften Seite sah er auch den Heldensinn an. Das lächerlich

tt) Tasso's Charakter mit seiner Liebenswürdigkeit, Excentricität und Schwäche ist fast historisch genau getroffen in dem Trauerspiel Torquato Tasso von Göthe.

lich gewordene Ritterthum wurde in seiner Phantasie wieder, was es nach ächt ritterlicher Denkart wirklich gewesen war. In diese Vorstellungen, denen er sich mit ganzer Seele hingab, mischte sich seine Gelehrsamkeit. Vor scholastischen Verirrungen in der Manier Dante's war er schon durch den Geist seines Zeitalters gesichert, wenn er es auch nicht durch sich selbst gewesen wäre. Aber was er in seinen griechischen und lateinischen Autoren und in seinem Petrarch gelesen und nach seinem Sinne sich zugeeignet hatte, war mit seinem Gefühl und dadurch mit seiner Poesie Eins geworden. So wenig wie sich selbst, konnte er seine Lectüre verleugnen. Bald spricht Homer aus ihm; bald Virgil; bald sogar Lucan. Allen seinen Werken fehlt daher die höhere Originalität, die nur aus der seltensten Freiheit des Geistes und einer eben so seltenen Mischung von Gefühl und Witz hervorgehen kann. Aber der Geist seiner Poesie ist dennoch hoch erhaben über den Nachahmungsgeist, der in fremden Formen lebt und außerhalb dieser Formen kein Daseyn hat. Jedes vorzüglichere Gedicht Tasso's ist in dem Herzen des Dichters empfangen und geboren. Mit aller Energie und Zartheit der Liebe spricht es geistvoll und lebendig seinem Leser zu. Wort und Gedanke vereinigen sich da in ein zauberisches Seelengemählde; und die Empfindungswahrheit dieser Poesie wird durch einen correcten, nicht ariostisch leichten, aber oft petrarchisch lieblichen, nur zuweilen pretiösen Ton der edelsten und kräftigsten Sprache so erhöht, daß alles Gefühl für Geistes-Adel und Schönheit in Italien plötzlich hätte erstorben seyn müssen, wenn Tasso nicht bald nach seinem Tode, immer mehr ohne Widerrede, in der Achtung und Liebe seiner Nation den Platz neben Petrarch und

Ariost

Ariost eingenommen hätte, auf den kein anderer italienischer Dichter gegründeten Anspruch machen kann. Hätte er den Strich der Feile, die er bei seinen Arbeiten nicht öfter als Ariost gebrauchte, so fein, wie dieser, wegzufeilen verstanden; die mikrologische Kritik seiner Gegner würde noch eher verstummt seyn.

Man schätzt Tasso's poetisches Verdienst gewöhnlich nur nach seinem befreiten Jerusalem und seinem Amynt. Allerdings haben nur diese beiden Gedichte von ihm in der italienischen Litteratur nicht ihres gleichen. Aber auch als lyrischer Dichter ist er einer der eminentesten seiner Nation. Seine lyrische Poesie enthält das Wesen seines Geistes am reinsten und hängt eben deßwegen mit dem Charakter seiner epischen und dramatischen Gedichte so genau zusammen, daß man diese weit leichter beurtheilen kann, wenn man von jener anfängt. Auch gab es keine Zeit in Tasso's Leben, von seinem Knabenalter an, wo er unter andern Beschäftigungen nicht auch Sonette, Canzonen und Madrigale gemacht hätte.

* * *

Schon die Menge der lyrischen Gedichte Tasso's beweiset, daß ihm diese Poesie die natürlichste war. Seiner gesammelten Sonette allein sind über tausend; der Madrigale über dreihundert. Die Canzonen sind dafür, daß ihre Zahl geringer ist, desto länger u).

In

u) Ein Theil dieser Gedichte kam zuerst, nebst einigen

 Auf-

In allen diesen Gedichten erkennt man leicht den Schüler Petrarch's. Richtiger noch möchte man Tasso den einzigen Petrarchisten nennen. Seine und Petrarch's Empfindungsart war dieselbe; und nur der Dichter, der diese Empfindungsart mit aller ihrer natürlichen Innigkeit und Zartheit in die bekannten Formen der lyrischen Poesie zu übertragen wußte, war der petrarchischen Grazie des Ausdrucks und der Sprache fähig. Die übrigen Sonetten- und Canzonen-Verfasser, die man noch am richtigsten Petrarchisten nennt, haben sich zwar nach Petrarch gebildet; aber aus Tasso sprach der Geist der Muster, die von Jenen nur nachgeahmt wurden. Dieser Geist verließ ihn sogar, sobald er geflissentlich als Nachahmer in Petrarch's Fußtapfen trat. Seine Nachahmung der petrarchischen Schwester-Canzonen x) ist ein so frostiges Gegenstück zu diesen, daß man sie kaum ohne Widerwillen lesen kann y). Aber wo er, von Liebe, oder

Aufsätzen in Prose, unter dem Titel: *Rime e prose di Torq. Tasso*, Venez. 1583. heraus. Auf diesen ersten Band folgten bis 1519 noch fünf Bände. Die vollständigste Sammlung der lyrischen Gedichte Tasso's füllt den 6ten Band der Venezianischen Ausgabe seiner Werke. — In der *Raccolta di varie poesie di Torq. Tasso, ricavate di suoi monoscritti inediti*, (Roma) 1759. sind mehrere Madrigale für neu ausgegeben, die längst in der venezianischen Ausgabe standen. — Die kürzlich zu Paris bekannt gewordenen *Veillées du Tasse* sind mir noch nicht zu Gesicht gekommen.

x) S. den ersten Band, S. 163. u. f.

y) S. die venez. Ausg. Tom. V. p. 92. — Es war schon ein unglücklicher Gedanke, die Begeisterung, mit der Petrarch die Augen seiner Laura besang, auf eine schöne Hand übertragen wollen. Einem Giusto de' Conti (S. erster Band, S. 226) war so etwas zu ver-

oder moralischem Ernste, oder vom tiefen Gefühle seines Unglücks begeistert, nur sich selbst aussprechen wollte, da wurde er zur guten Stunde der zweite Petrarch [z]).

Die

verzeihen, aber keinem Tasso. Und doch fängt auch er, buchstäblich nach Petrarch, seinen Lobgesang an: Perche la vita è breve etc.

z) Als eins der lieblichsten Sonette Tasso's mag das folgende hier stehen:

Fra dell' età mia nel lieto Aprile,
E per vaghezza l'alma giovinetta,
Gia ricercando di beltà, ch' alletta,
Di piacer in piacer spirto gentile,
Quando m' apparve donna assai simile
Nella sua voce a candida Angeletta:
L'ali non mostrò già, ma quasi eletta
Sembrò per darle al mio leggiadro stile.
Miracol nuovo! ella a miei versi, ed io
Circondava al suo nome altere piume,
E l'un per l'altro andò volando a prova.
Questa fu quella, il cui soave lume
Di pianger solo, e di cantar mi giova,
E i primi ardori sparge un dolce obblio.

Zum Gegenstück mag ein anderes dienen, das zu Tasso's Gedichten aus dem Gefängnisse gehört. Die prosaische Wahrheit der Verzweiflung tönt durch die poetische in jedem Zeilen-Paare; aber das Ganze ist doch gewiß keine gereimte Prose:

Vinca Fortuna omai, se sotto il peso
Di tante cure alfin cader conviene:
Vinca, e del mio riposo, e del mio bene
L'empio trofeo sia nel suo tempio appeso;
Colei, che mille eccelsi imperj ha reso
Vili, ed eguali alle più basse arene,
Del mio male or si vanta, e le mie pene
Conta, e me chiama da' suoi strali offeso.
Dunque natura, e stil cangia, perch'io

Can-

Die Madrigale Tasso's sind die schönsten in der italienischen und vielleicht in jeder Litteratur. Vor ihm war diese Dichtungsart nichts weiter als ein Reimwerk gewesen, das von den Provenzalen herstammte, in der Zahl und Ordnung seiner Zeilen eben so strengen als geistlosen Gesetzen unterworfen war, und deßwegen seit der Veredelung der romantischen Poesie in Italien wenig galt [a]). Man hatte sich, um das Joch der alten Madrigalgesetze abzuschütteln, Abweichungen erlaubt, die zu den Namen Madrigalessen und Madrigalonen (Madrigalessi e Madrigaloni) Veranlassung gaben. Zur genaueren Geschichte dieser Kleinigkeiten ist hier nicht der Ort [b]). Durch Tasso wurde das Madrigal, was es seyn soll; etwas dem ernsthaften Epigramm der Griechen Aehnliches, wenn gleich meist nur eingeschränkt auf Ideen der Liebe; ein zarter und inniger, in wenigen kurzen Zeilen, wie ein Blütenblatt, leicht hinschwebender Gedanke [c]).

Taß

Cangio il mio riso in pianto? Or qual più chiaro
Presagio attende del mio danno eterno?
Piangi, alma trista, piangi: e del tuo amaro
Pianto si formi un tenebroso rio,
Ch'il Cocito sia poi del nostro Inferno.

a) Nachricht von der Entstehung des Worts Madrigal und von dem ältesten Reimzwange dieser Versart, wie auch von älteren italienischen Madrigalen, giebt Crescimbeni, Istoria, etc. Vol. I. p. 183.

b) Auch über den schulgerechten Unterschied zwischen *Madrigali* und *Madrigaloni* und *Madrigalessi* kann man bei Crescimbeni, Quadrio, Muratori (della perfetta poesia Italiana) und andern italienischen Litteratoren hinreichende Kundschaft erhalten.

c) Z. B. dieses:
Quando miro le stelle,

S'aman,

Tasso's Madrigale beweisen auch, wie weit er, wenn ihn die Leichtigkeit dieser Form zu pikanten Einfällen ohne ernsthafteres Interesse verleitete, am Ziele vorbei traf. Ein geistlos excentrisches Gedankenspiel war dann Alles, was er zu Stande brachte [d]). Dasselbe beweisen die Reim- und Wort-Kün-

S'aman, dico, l'affufo.
Aprafi la prigione, ove fon chiufo,
Quella, in cui da natura
L'anima pargoletta
Fu con gentili, e cari nodi aftretta.
Ma quando vie più belle
Voftre luci rimiro
Volgerfi a me con amorofo giro,
S'apra l'altra più dura,
In cui forte mi tiene
Lunge, dico da voi, luci ferene.

Oder auch das folgende:

L'amar fempre fperando,
Non e l'amar verace,
Ma importuno defio di quel, che piace,
E sforzato voler, e'ngorda brama
Di quel, che per gioir s'apprezza, ed ama.
Jo fon il vero amante,
Ch'amo l'orgoglio voftro, e i feri sdegni,
E i miei tormenti indegni,
Non per gioir, ma per languir coftante.
Miracolo d'Amor, ch'altri non crede:
Morta è la fpeme, e vive in me la fede.

d) Dergleichen sind z. B.
Jo fo, che non *temendo*,
Non avrei, che *temere*,
Tanto valor in regio cor comprendo;
Ma per lo mio volere
Moffo *temo* tal volta, e poi mi pento
D'aver *temuto*; e fento
In mezzo al mio *timor* nafcer conforto;
Cofi mezzo mi fto tra vivo, e morto.

Oder

Künsteleien, deren er sich in ungünstigen Stunden als Sonettendichter zur Abwechselung befliß. Aber wer, wie er, über tausend Sonette und unter diesen so viele der vortrefflichsten gemacht hat, dem hält man gern solche Nebensünden zu Gute. Etwas zu ihrer Zeit Neues unter Tasso's lyrischen Gedichten waren seine Schäfergesänge, die man, nach Belieben, auch zu den Idyllen zählen kann.

* * *

Wenn man mit Tasso's lyrischer Poesie vertraut genug geworden ist und sich dabei der Lebensgeschichte des Dichters erinnert, erkennt man auch leicht in seinem befreiten Jerusalem das schönste Kind seines petrarchisch schwärmenden Herzens. Hätte Petrarch den Erfindungsgeist und den Fleiß, den ihm sein lateinisches Gedicht Afrika kostete, auf eine Epopöe in seiner Muttersprache verwandt und denselben Stoff bearbeitet, den Tasso wählte, so wäre Tasso mit seinen Talenten, das befreite Jerusalem zu besingen, zweihundert Jahre zu spät gekommen. Er hätte dann in der epischen Poesie so wenig Epoche gemacht, als er es in der lyrischen konnte.

Ehe Tasso als Epopöendichter den Weg fand, der für ihn der rechte war, hatte er, durch seinen

Rinal-

Oder das folgende:

Tra mille fior già *colti* in dolce speco,
Quasi rosa non *colta*,
Non incolta, ma *colta*
Era Nerina, e Galatea con seco,
Pur come fiore *accolto* in verdi spoglie.
Ma chi le *colse*? Amor quando le *coglie*.

Rinald, einen jugendlichen Versuch in vier und zwanzig Gesängen, der sich nur noch unter den Litteratoren in Andenken erhalten hat, aber schon viel verspricht, seine Kräfte zur epischen Darstellung entwickelt und geübt e). Aber auch schon fast zu derselben Zeit hatte seine geübte Phantasie die Wahl ihres neuen Gegenstandes getroffen. Und sie konnte sie nicht glücklicher treffen. Eine große, ritterliche und religiöse Unternehmung; die Scene das Vaterland der christlichen Wunder und die Wiege der Feenmährchen; das Zeitalter dasjenige, wo der Rittergeist im höchsten Schwunge seiner Kraft Gottes und der Damen Sache als eine und dieselbe verfechten lernte; wo er Religion, Heroismus und Schwärmereien der Liebe als die drei Elemente seines Wesens auszubilden anfing; und Himmel und Hölle selbst im Kampfe um die Sache, für die auf Erden gefochten wurde; das war ein Thema für den Dichter, der die neue Idee einer romantischen Ilias fassen und ausführen konnte.

Man sagt in keinem Sinne zu viel oder zu wenig, wenn man das befreite Jerusalem eine romantische Ilias nennt; denn Alles, was man an dem Gedichte bewundern muß und tadeln darf, liegt in jenem Begriffe. Der Plan der homerischen Ilias liegt unverkennbar dem befreiten Jerusalem zum Grunde; aber nicht etwa so wie der langweiligen Avarchide Alamanni's. Den Geist des religiös-romantischen Ritterthums einer regelmäßig-epischen Composition nach dem Muster der Ilias einzuhauchen, übrigens aber auch kei-

e) Die älteste Ausgabe des Rinaldo ist vom Jahr 1562. In der Venezianis. Ausgabe der Werke des Tasso findet man ihn im 4ten Bande.

keinen Zug der homerischen Dichtung nachzuahmen, der nicht mit diesem Rittergeiste, der Seele der neuen Dichtung, in Einer großen Wirkung zusammentraf; das war Tasso's epische Idee; und diese Idee führte er aus als ein Meister. Religion, Heroismus und Schwärmereien der Liebe wurden nun auch die Elemente seines Gedichts. Die epische Majestät der Handlung wurde, wie in der Ilias, vollendet durch die Autorität und Mitwirkung der höchsten übernatürlichen Mächte. An die Stelle Jupiters trat der Gott der Christen. Die streitenden Götterparteien des griechischen Olymps wurden ersetzt durch den Fürsten der Finsterniß, der die irdischen Gegner des Himmels mit Zauberkünsten bewaffnet. Feen und Zauberer vertreten die Stelle der übrigen Götter. Engel kommen nur als Gesandte Gottes vor. Teufel, als dienstbare Geister Beelzebubs, wurden fast ganz, bis auf wenige Stellen, aus dem Spiele gelassen. Ihre groteske Natur hätte die Würde der Composition gestört; und durch die Zauberer, die überdieß dem romantischen Epos näher lagen, waren sie fast überflüssig gemacht. Mit der verständigsten Delicatesse zeichnete Tasso die übernatürlichen Wesen, deren er für seine Dichtung bedurfte. Sein Gott der Christen ist von allem metaphysischen Dunst entkleidet, ohne darum zum Menschen herabgedichtet zu seyn f). Beelzebub

f) Wie schön und edel wird durch den Blick, den der Weltschöpfer auf seine Erde wirft, die Scene eröffnet!

— Dal alto soglio il padre eterno,
Ch'è nella parte più del ciel sincera,
E quanto e dalle stelle al basso inferno,
Tanto è più insù della stellata spera,

Gli

hub heißt zwar Pluto, wie bei Dante; aber er ist kein enormes Scheusal, wie bei Dante; er ist nach Tasso's Zeichnung noch immer abscheulich genug, aber nicht bis zum Lächerlichen g); und er spricht wie ein König.

Auch bei der Erfindung der epischen Charaktere glaubte Tasso seinen Homer zu Rathe ziehen zu müssen. Sein Gottfried von Bouillon erinnert an Agamemnon; sein Rinald noch lebhafter an Achill. Nestor's Stelle im Kriegsrathe Gottfried's nimmt Peter der Eremit ein. Aber auch hier ist keine Spur von peinlicher Nachahmung. Tasso's Rinald ist wie Homer's Achill ein heroischer Wunderjüngling, ohne den der große Zweck des Krieges nicht erreicht werden konnte; aber übrigens ist zwischen ihnen

Gli occhi in sù volse, e in un sol punto e in una
Vista mirò ciò ch' in se il mondo aduna.

Cant. I.

Sehr gut ist diese Gelegenheit benutzt, schon in den folgenden Stanzen etwas über den Charakter einiger der Fürsten des Heers zu sagen, denen der Alles Sehende in's Herz sieht.

g) Diese Darstellung des Königs der bösen Geister ist die erste in ihrer Art. Milton führte sie weiter aus, und nach ihm Klopstock.

Orrida maestà nel fiero aspetto
Terrore accresce, e più superbo il rende;
Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto,
Come infausta Cometa, il guardo splende.
Gl' involve il mento e sù l'irsuto petto
Ispida, e folta la gran barba scende;
E in guisa di voragine profonda
S'apre la bocca, d'atro sangue immonda.

Canto IV.

ihm und Achill nur eine sehr entfernte Aehnlichkeit. Gottfried von Bouillon hat Agamemnon's Autorität und, als seine Tapfern uneinig werden, auf einige Zeit auch sein Schicksal; aber sein Charakter hat sehr bestimmte Züge, die in Homer's Zeichnung des Agamemnon fehlen. Tasso hätte sogar besser gethan, bei der Zeichnung seines Gottfried sich mehr an Homer's Agamemnon zu halten. Denn seine ängstliche Bemühung, diesen Anführer der religiösen Expedition durchaus zum Helden seiner Dichtung zu erheben und dadurch die Composition der Ilias zu übertreffen, war doch verloren. Der fromme Gottfried blieb, wie Virgil's frommer Aeneas, nach dem er auch ein wenig gemodelt ist, ein unästhetischer Charakter. Der Held des Gedichtes war immer Rinald. Unschicklich war eben deswegen auch der Titel Gottfried (*Il Goffredo*), den das befreite Jerusalem in den ersten Ausgaben führte.

Außer den Grundzügen der Composition verdankt Tasso bei der Erfindung und Anordnung der Begebenheiten in dem befreiten Jerusalem seinem Homer nur wenig. Nur die Einheit der Ilias schwebte ihm als das Muster vor, das er durch eine Erfindung von andrer Art zu erreichen und, wo möglich, zu übertreffen, bis zur Aengstlichkeit bemüht war. Ihm lag so viel an dieser Einheit, daß er vorzüglich um ihrer willen das ganze Gedicht so oft umgoß, bis er es durch die letzte Umarbeitung, die das eroberte Jerusalem heißt, gar um einen guten Theil seiner vorigen Schönheit gebracht hatte. Einige Proben von den ersten Bearbeitungen, die der Vollendung des Werks vorangingen, haben sich auch noch erhalten [h]). Aber nur

h) Siehe die Opere, edit. Venet. Tom. I. p. 320 etc.

nur in der Gestalt, wie es als befreites Jerusalem der Nachwelt werth und lieb geblieben ist, vereinigt es die Anordnung nach der Idee einer strengen Einheit mit den anziehenderen Schönheiten der Darstellung zu einem vortrefflichen Ganzen. Die Handlung des Gedichts fängt nicht, wie in dem befreiten Italien, der versificirten Zeitung Trissin's, mit dem Ausmarsche des Heers an, und begleitet es nicht von einer Meile zur andern. Die Schaaren der Kreuzfahrer sind im Morgenlande, wo Tasso's Dichtung sie findet, schon seit sechs Jahren. Syrien und einen Theil von Palästina haben sie schon erobert. Das Privatinteresse Einiger und die Uneinigkeit der Uebrigen halten die glücklichen Fortschritte ihrer Waffen auf, als sie nur noch wenige Meilen vor Jerusalem stehen. Da blickt der Herr des Himmels auf sie herab. Durch seinen Einfluß begeistert, wählen die Fürsten einmüthig den frommen Gottfried von Bouillon zu ihrem Oberbefehlshaber mit einer Autorität, die er bis dahin nicht hatte; und neu beseelt rückt die Armee gegen Jerusalem vor. Sie erblicken die heilige Stadt, das Ziel ihres Heldenmuths. Gottfried giebt den Befehl, einen Wald umzuhauen, um die unentbehrlichen Maschienen zur Bestürmung der Stadt zu verfertigen. Der entscheidende Augenblick scheint da zu seyn; und diese scheinbare Nähe der Katastrophe schon im dritten Gesange des Gedichts macht Tasso's dichterischem Anordnungsgeiste nicht wenig Ehre. Jetzt bewaffnet sich gegen den Himmel die Hölle; und ein schönes Weib wird ihr Werkzeug. Armide, die Tochter eines Zauberers, bringt neue Zwietracht in das christliche Lager. Der unüberwindliche Heldenjüngling Rinald, ohne den kein entscheidender Sieg erfochten werden kann, wird die Beute der Verführerin

Armide. Während die Katastrophe sich immer weiter wieder entfernt, beleben Zweikämpfe und romantische Abenteuer die Gegend um Jerusalem, gerade so, wie in der Ilias unentscheidende Kämpfe und Schlachten im griechischen Heroengeiste die Gegend um Troja während der Entfernung Achill's beleben. Der Schlachten im befreiten Jerusalem sind weniger, als in der Ilias; und der Heroismus in jenem ist überhaupt monotoner. Das romantische Wechselspiel des Heldensinns und der Liebe ist dafür desto schöner und zarter durchgeführt. Aber eine wesentliche Schönheit der Composition, die die Ilias auszeichnet, fehlt im befreiten Jerusalem ganz. In jener wächst das Interesse durch ein furchtbar schönes Crescendo der Noth des griechischen Heers mit jedem Gesange. Im befreiten Jerusalem wechseln die Kämpfe und Abenteuer bis zur Wiederkehr Rinald's ohne Gradation ab; und die drei letzten Gesänge sind sogar kälter, als die übrigen. Den auffallendsten Fehler gegen die Einheit der Composition beging Tasso, als er die lange Episode von Olint und Sophronia schon im zweiten Gesange einschaltete, ehe noch ein Mal das Interesse der epischen Handlung ganz fixirt war. Er hat sich diese Uebereilung auch oft genug müssen vorwerfen lassen. Aber eben in dieser Uebereilung erkennt man wieder ihn. Die rührende Schönheit der Episode, die er, bei seinem Gefühl, unmöglich unterdrücken konnte, galt ihm doch noch mehr, als die berechnete Schönheit des Plans seines Gedichts. Einen andern Platz konnte er für diese Episode nicht ausmitteln. Von seinem Gefühle beherrscht, bildete er sich ein, sie stehe am rechten Platze. Und die Nachwelt, billiger, als Tasso's Zeitgenossen, vergaß gern das Gesetz der Kritik, um die schönste aller Episoden,

die

die je ein Dichter einer größeren Erzählung eingewebt hat, nicht zu entbehren.

Die Charaktere im befreiten Jerusalem sind nicht viel bestimmter, als die im rasenden Roland, gezeichnet; aber die Hauptpersonen des Gedichts, außer dem frommen Heerführer, sind interessanter. Ariost's Roger verschwindet gegen Tasso's Rinald i). Ein so sanfter und doch unerschrockener Held, wie Tasso's Tankred, findet sich im rasenden Roland nicht. Die Zauberin Armide ist in den Grundzügen freilich nach Ariost's Alcine, und die Heldinn Clorinde nach der Bradamante und Marfise, copirt. Aber nur Bradamante interessirt unter den weiblichen Charakteren im rasenden Roland durch sich selbst; wie denn fast alle Personen dieses Gedichts nur durch die Situationen, in die sie der Dichter setzt, unsre Aufmerksamkeit auf einige Zeit gewinnen. Tasso, dessen epische Poesie nie ihren lyrischen Ursprung verleugnet, legte unwillkührlich auch in die Zeichnung der weniger bedeutenden Charaktere mehr Ausdruck und gab dadurch seinem ganzen Gemählde mehr Seele. Die Bilder seiner Helden und Heldinnen bleiben unserm Gemüth

i) Die Stanze, in der wir zuerst aufmerksam auf ihn gemacht werden, ist unübertrefflich.

Ma il fanciullo Rinaldo è sovra questi,
E sovra quanti in mostra eran condutti:
Dolcemente feroce alzar vedresti
La regal fronte, e in lui mirar sol tutti.
L'età precorse, e la speranza; e presti
Pareano i fior, quando n'usciro i frutti.
Se'l miri fulminar ne l'arme avvolto,
Marte lo stimi; Amor, se scopre il volto.

Canto. I.

Gemüth eingeprägt, während die ariostischen Abenteurer und wandernden Prinzessinnen auch unser Gedächtniß nur durchreisen.

Der innige Ausdruck des reinsten Menschengefühls ist es auch, was Tasso's epische Manier auszeichnet. Wer, von diesem Ausdruck nicht ergriffen, als Kenner und Dilettant den Mangel einer ariostischen Originalität und Fülle nicht verschmerzen kann, ist zu beklagen. Denn selten oder nie opfert Tasso die ästhetische Wahrheit der moralischen auf. Er war nichts weniger als ein geistlos-sentimentaler Frömmler. Eher möchte eine frömmelnde Kritik ihm den Leichtsinn vorwerfen, mit dem er die wollüstigsten Bilder, wenn gleich immer mit Anstand, so gern ausmahlt. Seine Beschreibung der Gärten der Armide [k]) und der üppigen Freuden, in denen diese Zau-

k) Besonders in den drei folgenden Stanzen:

Quivi di cibi pretiosa, e cara
 Apprestata è una mensa in sù le rive:
 E scherzando sen van per l'acqua chiara
 Due donzellette garrule, e lascive:
 C'hor si spruzzano il volto, or fanno à gara
 Chi prima à un segno destinato arrive.
 Si tuffano tal'ora: e'l capo e'l dorso
 Scoprono al fin dopo il celato corso.
Mosser le natatrici ignude, e belle
 De' duo guerrieri alquanto i duri petti;
 Sì che fermarsi à riguardarle: ed elle
 Seguian pur' i lor giuochi, e i lor diletti.
 Una in tanto drizzossi, e le mammelle,
 E tutto ciò, che più la vista alletti,
 Mostrò dal seno insuso aperto al cielo;
 E'l lago à l'altre membra era un bel velo.
Qual matutina stella esce de l'onde
 Rugiadosa, e stillante: ò come fuore

Spun-

Zauberin ihren Rinald gefesselt hält [l]), wiegt an verführerischer Schönheit beinahe Alles auf, was Ariost von seiner Alcine und ihrem glücklichen Roger erzählt. Aber selbst aus den üppigsten Gemählden im befreiten Jerusalem spricht ein wollüstig schwärmender Ernst, nie ein kecker Leichtsinn [m]). Alle Situationen in der großen Dichtung haben ein ernsthaftes Interesse; und unter ihnen gehören immer diejenigen, wo dieses Inter-

Spuntò, nascendo già da le seconde
Spume de l'Ocean, la Dea d'amore;
Tal apparve costei: tal le sue bionde
Chiome stillavan cristallino umore.
Poi girò gli occhi, e pur'à l'hor s'infinse
Que' duo vedere, e in se tutta si strinse.

Canto XV.

l) *Canto XV.*

m) Z. B. in den beiden folgenden Stanzen, besonders der zweiten, der auch die eigensinnigste Kritik huldigen muß, wenn der Kritiker nicht auf dem Sterbebette liegt.

Ella dinanzi al petto hà il vel diviso,
E'l crin sparge incomposto al vento estivo.
Langue per vezzo: e'l suo infiammato viso
Fan biancheggiando i bei sudor più vivo.
Qual raggio in onda, le scintilla un riso
Ne gli uumidi occhi tremulo, e lascivo;
Sovra lui pende: e ei nel grembo molle
Le posa il capo, e'l volto al volto estolle.
Ei famelici sguardi avidamente
In lei pascendo, si consuma, e strugge.
S'inchina, e i dolci baci ella sovente
Liba hor da gli occhi, e da le labra hor sugge:
Et in quel punto ei sospirar si sente
Profondo sì, che pensi: hor l'alma fugge,
E'n lei trapassa peregrina. Ascosi
Mirano i duo guerrier gli atti amorosi.

Canto XVI.

teresse sich zur Rührung neigt, zu den schönsten. So z. B. die Episode von Olget von Sophronia [n]); der erste Eindruck, den der Anblick der Stadt Jerusalem auf das christliche Heer macht [o]); der Kampf Tankred's mit der Clorinde [p]); die Flucht der Erminia [q]); der Tod des Dänischen Prinzen Sueno [r]); der Tod der Clorinde, eine der trefflichsten Stellen im ganzen Gedicht [s]); und so noch andere, die hier aufzuzählen über-

n) *Canto II.*

o) *Canto III.*

p) *Canto III.*

q) *Canto VII.*

r) *Canto VIII.*

s) Tankred hat seine geliebte Clorinde, die ihn nicht wieder liebte, nach dem hartnäckigsten Kampfe, ohne sie zu erkennen, tödtlich verwundet. Sie sinkt, und ruft:

Amico hai vinto: io ti perdon; perdona
Tu ancora, al corpo nò, che nulla pave
A' l'alma sì: deh per lei prega, e dona
Battesmo à me, ch'ogni mia colpa lave.
In questo voci languide risuona
Un non sò che di flebile, e soave,
Ch' al cor gli serpe, e ogni sdegno ammorza;
E gli occhi à lagrimar gli invoglia, e sforza.
Poco quindi lontan nel sen del monte,
Scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse, e l'elmo empiè nel fonte,
E tornò mesto al grande ufficio, e pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
Non conosciuta ancor sciolse, e scoprio.
La vide, e la conobbe: e restò senza
E voce, e moto. Ahi vista; ahi conoscenza!
Non morì già, che sue virtuti accolse
Tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise:
E premendo il suo affanno à dar si volse
Vita con l'acqua à chi col ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,

Colei

überflüssig seyn würde. Nächst der romantischen Rührung zeichnete Tasso vorzüglich diejenigen Empfindungen und Situationen am glücklichsten, die einen besondern Reiz der Lieblichkeit, oder der Furchtbarkeit für ihn hatten, z. B. die Ankunft der Armide im Lager der Christen [t]); die Versammlung der bösen Geister in der Hölle [u]); u. s. w. Aus Stellen dieser Art,

an

Colei di gioja trasmutossi, e rise:
E in atto di morir lieto, e vivace
Dir parea: s'apre il cielo; io vado in pace.

Canto XII.

t) Argo non mai, non vide Cipro, ò Delo
D'habito, ò di beltà forme si care;
D'auro hà la chioma, & or dal bianco velo
Traluce involta, or discoperta appare.
Così qual'or si rasserena il cielo,
Or da candida nube il Sol traspare;
Or da la nube uscendo i raggi intorno
Più chiari spiega, e ne raddoppia il giorno.
Fà nove crespe l'aura al crin disciolto,
Che natura per se rincrespa in onde;
Stassi l'avaro sguardo in se raccolto,
E i tesori d'Amore, e i suoi nasconde;
Dolce color di rose in quel bel volto
Fra l'avorio si sparge, e si confonde:
Ma nella bocca, onde esce aura amorosa,
Sola rosseggia, e semplice la rosa.

Canto IV.

u) Nie hat wohl die weiche italienische Sprache furchtbarer gerauscht, als in dieser Stanze:
Chiama gli abitator de l'ombre eterne
Il rauco suon dela tartarea tromba.
Treman le spatiose atre caverne,
E l'aer cieco à quel romor rimbomba.
Nè stridendo così da le superne
Regioni del Cielo il folgor piomba;
Nè si scossa giamai trema la Terra,
Quando i vapori in sen gravida serra.

Canto III.

an denen die ganze Seele des Dichters gearbeitet hat, sieht man denn auch am deutlichsten, wie die italienische Sprache mit ihrem Reichthum und ihrer Harmonie seiner Phantasie zu Gebothe stand; wie weit entfernt er dann, bei aller Liebe zur Feierlichkeit, von Prunk und Affectation war; und mit welcher Zartheit sein Geschmack in jedem Gemählde, das sein Herz entwarf und seine Phantasie ausführte, die Farben vertheilte. Wenn die Manier Tasso's nicht so national-italienisch ist, wie die Manier Ariost's, ist sie dafür desto poetischer für die ganze Welt. Kein episches Gedicht, weder aus der alten, noch aus der neueren Litteratur, hat auch in Uebersetzungen, wenn sie nur irgend erträglich waren, bei allen cultivirten Nationen ein so entschiedenes Glück gemacht, als das befreite Jerusalem. Ariost und Tasso sind in Europa ungefähr gleich berühmt; aber Tasso ist bekannter. In Italien selbst sind Stanzen aus dem befreiten Jerusalem zu Volksgesängen geworden. Damit kein Versuch übrig bliebe, es der Nation in jeder Nationalform an das Herz zu legen, übertrug man es sogar in verschiedene Provinzial-Dialekte *).

Eine Erneuerung der veralteten Streitfrage: ob Ariost, oder Tasso als epischer Dichter den Vorrang verdiene? wird hier, hoffentlich, niemand erwarten. Alle Materialien zu einer vernünftigen Antwort sind in einer vorurtheilfreien Charakteristik der Poesie beider Dichter vollständig enthalten; und die

*) Bei diesen Uebersetzungen des Toscanischen in andre Dialekte nahm man sich aber solche Freiheiten, daß das Gedicht einen ganz andern Charakter erhielt, z. B. in dem *Tasso Napoletano*, Napoli, 1689. fol.

die Zeit, wo man, ohne Rücksicht auf den Charakter eines Gedichts zu nehmen, nach allgemeinen Kunstregeln über alle Dichtungsarten auf gleiche Art geistlos aburtheilte, ist, zur Ehre der neueren Kritik, vorüber.

Die Umarbeitung dieses Gedichts unter dem Titel: Das eroberte Jerusalem [y]) hat, außer dem Dichter selbst, fast keinen einzigen Freund gefunden. Es ist die Arbeit eines Hypochondristen, der aus Mißmuth und Kränklichkeit den Geschmack an seiner eigenen Begeisterung verloren hatte. Mit kalter Bedachtsamkeit wollte er Fehler verbessern, die in die Vorzüge seines Gedichts so eingewebt waren, daß er jene nicht aufheben konnte, ohne diese zu entstellen. Die Composition gewann durch diese kritische Arbeit hier und da; aber Styl und Ausdruck verloren überall; und was abgeschnitten wurde, blieb unersetzt, so viel Zusätze auch der künstelnde Dichter seiner Erfindung anheftete. Das eroberte Jerusalem hat vier Gesänge mehr, als das befreiete; also gerade so viel, als die Ilias, ohne darum dieser in einem wesentlichen Zuge ähnlicher geworden zu seyn. Der schöne Rinald ist, um nicht mit seinem Namensverwandten beim Ariost verwechselt zu werden, umgetauft und heißt nun Richard. Die Episode von Olynt und Sophronia ist weggestrichen. Die Aufzählung aller übrigen Veränderungen, die das Ganze in der Anordnung und Ausführung erleiden mußte, würde hier zu speciell seyn. Man darf nur die ersten sieben neuen Stanzen lesen, mit denen das eroberte Jerusalem anfängt; und man hat für's Erste Stoff genug zum Bedauern der rückwärts schreitenden Muse eines

y) Opere, edit. Venet. Tom. IV.

eines Dichters, der schon im Jünglingsalter ein Mann und Meister war ²).

* * *

Das zweite classische Werk Tasso's, auch noch eine Frucht seiner männlichen Jugendkraft, ist sein Schäferdrama Amynt ᵃ). Erfinder der Schäferdramen (*favole boscareccie*) war Tasso nicht, obgleich mehr als ein Herausgeber des Amynt es auf das Wort des andern versichert. Des Opfers von Agostino Beccari, das schon im J. 1545, also ungefähr

z) Wie frostig und gezwungen ist nicht schon die erste Stanze, mit der diese Umarbeitung anfängt!

Jo canto l'arme, e'l cavalier sovrano,
Che tolse il giogo alla città di Cristo.
Molto col senno, e coll' invitta mano,
Egli adoprò nel glorioso acquisto;
E di morti ingombrò le valli, e'l piano,
E correr fece il mar di sangue misto.
Molto nel duro assedio ancor sofferse,
Per cui prima la terra, e'l Ciel s'aperse.

Dieß soll eine Verbesserung des Anfangs des befreiten Jerusalems seyn:

Canto l'arme pietose, e'l Capitano,
Che'l gran sepolcro liberò di Cristo,
Molto egli oprò col senno e con la mano,
Molto soffrì nel glorioso acquisto.
E invan l'Inferno vi si oppose, invano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto;
Che'l Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.

Den mikrologischen Kritikern hatte dieser Anfang wegen einiger ungewöhnlichen Ausdrücke, z. B. des Worts *pietose* in dieser Bedeutung, misfallen.

a) Das Verzeichniß der vorzüglichsten Ausgaben des Amynt findet man bei Fontanini.

gefähr dreissig Jahr vor dem Amynt, auf dem Theater zu Ferrara aufgeführt wurde, und noch einiger ähnlichen Schäferdramen ist schon oben gedacht. Aber Tasso adelte diese bis dahin triviale Art, romantische Idyllen zu dramatisiren, dadurch, daß er seinen Geist in sie übertrug. Ein Theil der Erfindung des Amynt soll aus dem wirklichen Lebensroman des Dichters genommen seyn. Dergleichen poetische Verwandlungen der Wirklichkeit in eine schönere Möglichkeit sind nichts Besonderes in der Geschichte eines Gedichts. Sie können auch dem poetischen Interesse eben so leicht schaden, als sie sie beleben können. Mag Tasso mit seinem Schäfer Amynt sich selbst gemeint haben, oder einen andern; er selbst lebt und webt mit seiner zärtlich idealisirenden und romantisch schwärmenden Phantasie in dem ganzen Gedichte. Das Unbedeutendste an diesem Gedichte ist die Erfindung. Ihre Simplicität wäre ein Vorzug, wenn nur die Verwickelung weniger gemein wäre und nicht selbst gegen die Delicatesse anstieße. Ein junger Schäfer, der fast schon verzweifelt, seine schöne Sylvia zu erweichen, ist so glücklich, sie aus den brutalen Händen eines Satyrs zu retten, der sie nackt an einen Baum gebunden hat, um sie zu nothzüchtigen. Für das Auge des Publicums war freilich diese Scene nicht bestimmt; denn sie wird nur erzählt; aber an ihr hängt die erste Hälfte des Dramas; und es ist schwer, mit dem klagenden Amynt Partei gegen die züchtige Schäferin zu nehmen, die von dem Liebhaber, der sie aus einer so kritischen Situation gerettet hat, nach wie vor nichts hören will. Indessen nahm man es, nach der italienischen Denkart des sechzehnten Jahrhunderts, mit dieser Indelicatesse überall nicht genau. Weniger bedenklich ist die

die Katastrophe. Der unglückliche Liebhaber stürzt sich, auf eine falsche Nachricht von dem Tode seiner Geliebten, von einem Felsen. Dieser Beweis seiner Treue rührt endlich die bis dahin Unerbittliche. Unter ihren Küssen lebt der halb todte Amynt wieder auf, und sie wird die seinige. So viel Verdienst der Erfindung möchten nun die älteren Schäferdramen auch wohl haben. Aber die Scenen, die durch diese unbedeutende Fabel des Stücks herbeigeführt wurden, waren gerade von der Art, wie sie Tasso's Phantasie am liebsten ausmahlte. Der schönste Ausdruck der Empfindungen, die in einer solchen Verbindung von kleinen Begebenheiten die schäferlich natürlichsten waren, ist die poetische Seele des ganzen Gedichts. Alles Uebrige, auch der Dialog, wurde dadurch zur Nebensache. Aber es giebt auch in der Litteratur aller Nationen kein reizenderes Empfindungsgemälde in einem ähnlichen Styl. Fast überall hat der Ausdruck einen sanft lyrischen Schwung. Das Sylbenmaß wechselt, wie die Wahrheit dieses Ausdrucks es verlangt. Die Chorgesänge der Hirten unterscheiden sich von den Dialogen und Monologen nur durch einen freieren, von der gegenwärtigen Situation weniger beschränkten Ideenflug. Vom Anfange bis zu Ende des Gedichts begleitete den Dichter die Idee des goldenen Zeitalters und einer idealen Naturwelt. Von dieser Idee begeistert, dachte er sich alle Verhältnisse des Lebens reiner und wahrer; in allen eine kräftigere, und doch zartere Natur; statt aller Gesetze nur Neigungen; statt aller Pflichten nur einen tadellosen Trieb. Den Chorgesang, der den ersten Act schließt, kann man als den Schlüssel zum Wesen des ganzen Gedichts ansehen. Da strahlt die schäferliche Vorstellung von der Bestimmung des Menschen

schen im hellsten Lichte b); und die weiche Vertheilung dieses Lichts durch das ganze Gemählde giebt, mit dem üppig-naiven Colorit c), allen Partieen ein ästhetisches Leben und einen Charakter, durch den dieses Schäferdrama einzig in seiner Art ist.

* * *

Die

b) O bella età dell' oro,
Non già perchè di latte
Sen corse il fiume, e stillò mele il bosco:
Non perchè i frutti loro
Dier dall' aratro intatte
Le terre, e gli angui errar senz' ira, o tosco:
Non perchè nuvol fosco
Non spiegò allor suo velo;
Ma in primavera eterna,
Ch' ora s'accende, e verna,
Rise di luce, e di sereno il Cielo:
Nè portò peregrino
O guerra, o merce agli altrui li di il pino;
Ma sol, perchè quel vano
Nome senza soggetto,
Quell' Idolo d'errori, Idol d'inganno,
Quel, che dal volgo insano
Onor poscia fu detto,
Che di nostra natura 'l feo tiranno.
Non mischiava il suo affanno
Fralle liete dolcezze
Dell' amoroso gregge:
Nè fu sua dura legge
Nota a quell' alme in libertate avvezze;
Ma legge aurea, e felice,
Che natura scolpi: *S'ei piace, ei lice.*

Atto I.

c) Z. B. gleich im Anfange bei der Beschreibung des ersten Kusses, den der zärtliche Amynt seiner Spröden sinnreich abstahl.

Die übrigen poetischen Werke Tasso's, so viel ihrer noch da sind, haben sich mehr bei den Litteratoren, als bei dem Publicum im guten Rufe und in einer Art von Ansehen erhalten.

Dahin gehört das Trauerspiel Torrismond (*il Torrismondo*)[d]). Tasso schrieb es, als sein Geist schon tief gebeugt war, vermuthlich großen Theils im St. Annen-Hospital. Im Jahr 1587 gab er es heraus und eignete es dem Prinzen Vincenz Gonzaga von Mantua zu, der ihn das Jahr vorher aus seiner Gefangenschaft erlöset hatte. Nach der Kritik der italienischen Litteratoren, die sich dieses Trauerspiels angenommen haben, ist es, wie Alles, was ein italienischer Kritiker herzhaft zu loben anfängt, unübertrefflich; ein Meisterwerk gleich dem Oedipus des Sophokles, wenn es nicht vielmehr diesen Oedipus selbst übertrifft. Mit unbefangener Aufmerksamkeit geprüft, erscheint es anders. Es mag leicht so viel poetischen Werth haben, als die besten unter den übrigen italienischen Trauerspielen aus dem sechzehnten Jahrhundert. Das sage aber immer noch wenig genug. Der Stoff ist, wenn man will, romantisch und tragisch. Er gehört, nach der Fiction wenigstens, der Geschichte des Mittelalters zu. Woher ihn Tasso genommen, oder ob er ihn ganz erfunden hat, mögen Andre untersuchen. Schwer zu erfinden war er nicht. Torrismond, ein König der Gothen, begeht einen Incest mit seiner Schwester, ohne zu wissen, daß es seine Schwester ist. Der Oedipus

d) In der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso findet man es im 3ten Bande. Einzeln gedruckt ist es eine litterarische Seltenheit.

dipus des Sophokles scheint damals in Italien die Meinung veranlaßt zu haben, daß ein Inzest zur Fabel eines vollkommenen Trauerspiels gehöre; denn auch die Canace des Speroni, deren Inhalt oben angezeigt wurde, dreht sich um ein ähnliches Unglück. Tasso's Erfindung übertrifft die des Speroni weit. Sie ist schon deßwegen von edlerer Natur, weil sie, dem Sophokles in der Nachahmung getreuer, die Hauptpersonen die unwillkürliche Beleidigung der Natur tief empfinden und sich selbst dafür bestrafen, nicht aber, wie in der Canace des Speroni, ihre Schuld ganz ruhig auf das Schicksal schieben läßt und den tragischen Ausgang durch einen Dritten herbeiführt. Romantisch kann sie heißen, weil, außer einem drohenden Orakelspruche, um die Begebenheit bis zum Anfange der tragischen Situationen zu bringen, eine Austauschung zweier Kinder in der Wiege, ein Schiffbruch, und ähnliche Ereignisse, die in den alten Ritterromanen nicht fehlen durften, auch hier vorhergehen müssen. Das Unglück Torrismond's wird noch erhöht durch ein Verbrechen, das er wissentlich begangen hat; denn als er sich mit seiner Schwester, die er für eine auswärtige Prinzessin hielt, von Leidenschaft überwältigt, ungebührlich vereinigte, hatte er sie als Braut für seinen Freund Germond, einen König von Schweden, abgehohlt; und dieser ist nun da, seine Braut in Empfang zu nehmen. An Veranlassung zu einer schönen Combination tragischer Scenen fehlt es also nicht. Aber Tasso's Phantasie war zu entkräftet; die peinliche Nachahmung der Form der griechischen Tragödie lähmte ihm vollends die Flügel; und er hatte so wenig, als einer seiner modernen Vorgänger in der tragischen Kunst, den Muth, sich selbst, gegen das Beispiel der alten

Tragiker und die Poetik des Aristoteles, ein neues Gesetz zu geben. Ein Chor muß auch hier zum Beschlusse jedes Acts eine Trauer-Canzone voll moralischer Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge absingen. Reden, die die Hauptpersonen an einander halten, müssen großen Theils die Stelle des wahren Dialogs vertreten. Boten dürfen auch nicht fehlen, damit der Zuschauer Alles erfahren kann, was zur Handlung gehört. Edel und oft energisch ist indessen die Sprache des Stücks [e]). Der Schlußchor erhält ein neues Interesse der Rührung, wenn man sich an das Schicksal des Dichters erinnert, der unverkennbar die damals wahrscheinliche Vergänglichkeit seines eigenen Ruhms in den Klagen über den Umsturz eines königlichen Hauses beweint [f]).

Noch

e) Z. B. in der Rede, in welcher Torrismond die Qualen seines geängstigten Gewissens beschreibt:

Da indi in quà sono agitato, ahi lasso,
Da mille miei pensieri, anzi da mille
Vermi di penitenza io son trafitto;
Non sol roder mi sento il core, e l'alma.
Nè mai da' miei furori o pace, o tregua
Ritrovar posso. O Furie, o Dire, o mie
Debite pene, e de' non giusti falli
Giuste vendicatrici; ove ch'io volga
Gli occhi, o giri la mente, e 'l mio pensiero
L'atto, che ricopri l'oscura notte,
Mi s'appresenta, e parmi in chiara luce
A tutti gli occhi de' mortali esposto.
Ivi mi s'offre in spaventosa faccia
Il mio tradito amico, odo l'accuse,
E le giuste querele, odo i lamenti,
L'amor suo, la costanza, ad una ad uno
Tanti merti, tante opre, e tante prove,
Che fatte egli ha d'inviolabil fede.

Atto I.

f) E come alpestro, e rapido torrente,

Come

Noch ein Fragment einer Tragödie, allem Ansehen nach ein älterer Anfang des Torrismond, findet sich unter Tasso's Werken [g]).

Talent zur komischen Kunst sollte man einem Dichter von Tasso's Sinnesart am wenigsten zutrauen. Weiter brachte er diese Kunst auch freilich durch sein Lustspiel: Die Verwickelungen der Liebe (*Intrighi d'amore*) nicht [h]). Aber er bewies doch, mit welcher Gewandheit er seine Muttersprache in jeder Form verarbeiten konnte. Der Dialog in diesem Lustspiele ist so leicht und munter, als ob es ein Nachtrag zu den ariostischen wäre.

Das letzte Gedicht von größerem Umfange, mit dem sich Tasso in seinen traurigen Tagen beschäftigte, ist seine Schöpfung (Sette giornate del mondo creato) [i]). Der Tod hinderte ihn, es wenigstens so zu vollenden, als er es mit seinen erschöpften Kräften vermocht haben würde. Entweder um sich die Arbeit

Come acceso baleno
In notturno sereno,
Come aura, o fumo, o come stral repente,
Volan le nostre fame, ed ogni onore
Sembra languido fiore.
Che più si spera, o che s'attende omai?
Dopo trionfo, e palma
Sol quì restano all' alma
Lutto, e lamenti, e lagrimosi lai.
Che più giova Amicizia, o giova Amore?
Ahi lagrime! ahi dolore!

g) Opere, edit. Venet. Tom. III.

h) Ebendaselbst.

i) Ebendaselbst. Einzeln gedruckt zuerst zu Viterbo, 1607.

Arbeit der Versification zu erleichtern, oder aus andern Gründen, wählte er zur metrischen Form dieses Werks die reimlosen Jamben. Was man in der Kürze zum Lobe des Ganzen sagen darf, ist, daß es sich hier und da durch gelungene Beschreibungen, und überall durch eine musterhafte Sprache auszeichnet.

* * *

Die Anzeige der prosaischen Schriften Tasso's gehört in die beiden folgenden Capitel.

Drittes Capitel.

Geschichte der schönen Prose.

In dem goldenen Zeitalter der italienischen Litteratur erreichte neben der Poesie auch die Beredsamkeit in italienischer Prose ihre äußerste Höhe, wenn gleich nicht die letzte Höhe der classischen Vollendung. Einen prosaisch beredten Autor, der in seiner Art wäre, was Petrarch, Ariost und Tasso in der ihrigen sind, sucht man unter den vorzüglicheren der italienischen Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts, wie denn freilich auch unter denen der beiden folgenden Jahrhunderte, vergebens.

Man darf behaupten, daß die Schuld, warum die wahre Prose damals in Italien hinter der Poesie zurückblieb, nicht an den Köpfen, sondern an dem Zeitalter lag. Der wahren Prose, d. h. derjenigen, die ihren Gegenstand zwar ästhetisch, aber für das Bedürfniß der Belehrung und nicht um des ästhetischen Interesse willen, behandelt und die Schönheit der Darstellung, die dem Dichter Zweck ist, nur als Mittel gebraucht, auf die natürlichste und edelste Art den Verstand für die Sache, nicht das Gefühl für die Form, zu gewinnen; dieser Prose standen damals zu viele Hindernisse entgegen. Das erste war die Autorität der Zwitterprose, die mit einem edlern Namen die romantische heißen kann. Ihre Entstehung ist im ersten Buche dieser Geschichte erzählt [k]). Vor dem Rückfalle in den gothischen Phrasenpomp, der vor Boccaz die Stelle der erzählenden Poesie großen Theils vertrat, war man durch den herrschenden Geschmack des sechzehnten Jahrhunderts in Italien hinlänglich gesichert; aber nicht vor dem Misbrauche der anmuthigen Geschwätzigkeit, die seit Boccaz'ens Epoche zum Wesen der neueren Prose zu gehören schien. Die Nachahmung des Boccazischen Novellenstyls wirkte mehr nachtheilig, als nützlich. Ihr entgegen wirkte zwar die Nachahmung der antiken Prose, seit Machiavell und Bembo diesen Ton angaben. Aber in dieser Collision gedieh die neuere Beredsamkeit doch nicht so, wie man erwarten möchte, weil die Nachahmer der Alten, bezaubert von ihren Vorbildern, mit einer Aengstlichkeit Italienisch schrieben, als ob sie jedes Wort bei einem lateinischen Classiker verantworten sollten. Man kam so weit, einzusehen, daß außer-

k) Erster Band, S. 194 ꝛc.

außerhalb der Sphäre der Romane und Novellen die romantische Prose sich nicht auf eine ähnliche Weise, wie die romantische Poesie, in mehreren Dichtungsarten, veredeln und der antiken gegenüber stellen ließ. Aber man getraute sich noch nicht, die Wahrheit, Präcision und Fülle des Styls eines Livius und Cicero im Ganzen nachzuahmen, ohne in Nebensachen zu manieriren. Mit einem Worte, die Vereinigung der Freiheit und Eigenthümlichkeit des Schriftstellers mit den unveränderlichen Gesetzen der Rhetorik wurde noch nicht gefunden. Dazu kam drittens, daß selbst die Nachahmer der antiken Prose zu sehr an schönen Phrasen und Worten hingen und, weil sich ein numeröser Periodenbau leichter, als ein energischer Gedankenbau, nachahmen ließ, fast immer den Livius und Cicero, den Tacitus aber fast nie, zum Muster nahmen. Allen diesen Uebeln hätte nur durch ein stärkeres Interesse für die Sache, als für den Styl, wenigstens zum Theil, abgeholfen werden können. Aber die litterarische Cultur des Zeitalters war durch und durch ästhetisch. Die meisten unter den berühmteren italienischen Prosaisten des sechzehnten Jahrhunderts hatten nicht nur, etwa wie Plato und Aristoteles, in ihren jüngeren Jahren Verse gemacht und sich vielleicht ein Mal für Dichter gehalten; sie fuhren fort, zu dichten, oder doch Verse zu machen. Sie schwankten, ohne es zu wissen, unentschlossen zwischen der poetischen und prosaischen Wahrheit. Und die Schul- und Facultätsgelehrten, denen an einer vernünftigen und edlen Darstellung gar nichts lag, waren vollends nicht die Männer, die die übrigen von dem Mißbrauche schöner Phrasen hätten ablenken können.

Von

Von einem Geschichtschreiber der Beredsamkeit erwartet man billig nicht, daß er jedes in erträglicher Prose geschriebene Buch anzeige. Das rhetorische Verdienst der Schriftsteller aber, die sich durch schöne Darstellung auszeichneten, läßt sich am bequemsten nach den verschiedenen Gattungen des prosaischen Styls übersehen. Von den Novellisten, die auf der Grenzlinie zwischen der Poesie und der Prose stehen, mag zuerst die Rede seyn.

I. Die italienische Novellenprose blieb im Ganzen, was sie seit Boccaz gewesen war. Das Publicum las nach wie vor, nächst Sonetten und Rittergedichten, nichts lieber als Geschichtchen in der Manier des Boccaz; und die Geschichtchenerzähler waren zufrieden, wenn man nur von ihnen rühmte, daß sie diesem Vergötterten nachzuahmen nicht unfähig gewesen wären. Die Freiheit, nach eignem Sinne den boccazischen Styl zu variiren, blieb indessen den Novellisten unverkümmert.

Einer der berühmtesten Nachahmer des Boccaz in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts war Matteo Bandello [1]), ein Geistlicher, dessen Stand mit seiner weltlichen Autorschaft oft in eine Collision kam, bei der aber nur die katholische Kirche, nicht er selbst, verlor. Er hielt sich als Mitglied des damals noch neuen Prediger-Ordens in einem Kloster zu

1) Nachrichten von dem Leben und den Schriften des Bandello giebt Mazzuchelli unter diesem Artikel.

zu Mailand auf, als der Krieg, zwischen den Jahren 1520 und 1525, ihn von da vertrieb. Unstät trieb er sich nun in Italien umher. Endlich ging er nach Frankreich, wo es ihm besser glückte. Der König Franz ernannte ihn zum Bischof von Agen. Bandello genoß die Einkünfte dieser Pfründe, überließ die Seelsorge seinem Vicar, und schrieb indessen Novellen, die mit einem Beifalle aufgenommen wurden, als ob ein zweiter Boccaz aufgestanden wäre. Die katholische Christenheit, längst gewöhnt an die auffallendsten Freiheiten, die sich ihre Geistlichen nahmen, fand sich durch Bandello's Novellen mehr ergötzt, als geärgert. Aber die protestantische Partei, die damals in Frankreich wie in Deutschland auf strengere Kirchenzucht hielt, berief sich laut auf das Beispiel des Bischofs Bandello, um die Sitten der katholischen Geistlichkeit anzuklagen. Das Schlimmste, was man ihm, außer der Vernachlässigung seines Amtes, vorwerfen konnte, war aber doch nur die Unsauberkeit des Inhalts mehrerer seiner Novellen; und diese gehörte, nach dem Beispiele des Boccaz und den Forderungen des leselustigen Publicums, zur vollständigen Autorschaft eines Novellisten. Bandello starb im Frieden, vermuthlich gegen das Jahr 1562. Seine hundert und vierzig Novellen, die ihn überlebt haben m), übertreffen in jeder Hinsicht die des Sacchetti und Ser Giovanni n); und wenn sie an Lieblichkeit von den boccazischen übertroffen werden, geht dafür die Erzählung in ihnen einen rascheren, mehr

m) Auf die mir bekannte Ausgabe der Novelle del Bandello, in 3 Quartbänden, Venez. 1566, scheint keine neuere gefolgt zu seyn.

n) S. den ersten Band S. 218 rc.

mehr französischen Gang °). Den Italienern mußten sich viele auch durch eine gewisse Neuheit des Inhalts empfehlen, die ganz im italienischen Geschmacke ist; denn Bandello erzählt eine Menge Mordgeschichten mit derselben Unbefangenheit und Ruhe, wie die Liebes- und Ehebruchsgeschichten, die mit jenen gewöhnlich zusammenhängen. Die moralische Tendenz dieser Novellen glaubte man schon damals durch Inhaltsanzeigen an den Tag legen zu müssen.

Weniger bekannt, aber auch noch nicht vergessen, sind die Novellen von Firenzuola, Parabosco, Massuccio von Salerno, Sabadino degli Acienti, Luigi da Porto, Molza, Giovanni Brevio, Marco Cadesmosto, Grazzini, Antonio Mariconda, Ortensio Lan-

o) Einen Beweis, wie leicht der Bischof Bandello, wenn er gewollt hätte, seinen Novellenstyl zum Styl der wahren Geschichte hätte umbilden können, giebt schon der Anfang der ersten Novelle:

Tra l'altre famiglie della città di Firenze nobili e potenti, due ce' n erano per richezze e seguito di gente potentissime, di grandissima reputatione appò il popolo; cioè gli Uberti et i Buondelmonti; dopo liquali nel secondo luogo fiorivano gli Amidei e li Donati, nella qual famiglia delli Donati si ritrovava una gentil donna vedova molto ricca, con una figliuola senza più, d'età idonea a pòter maritarsi. La madre di lei, veggendo la di bellissimo aspetto, e avendola molto costumatamente allevata, e pensando à cui la dovesse maritare, le occorrevano molti nobili e ricchi che le piacevano assai; non dimeno sovra tutti gli altri pareva che le aggradasse più Messer Buondelmonte de Buondelmonti, cavaliere molto splendido & onorato, ricco e forte giovane, che della Buondelmontesca fazzione era allora il capo; etc.

Lando, Levanzio da Guidiciolo, Sebastiano Erizzo, Niccolò Granucci, und Anderen, die alle im sechzehnten Jahrhundert, die meisten in der ersten Hälfte desselben, lebten [p]). Keiner dieser Novellisten scheint aber mit methodischem Ernste die moralische Belehrung seiner Zeitgenossen, oder wohl gar der Nachwelt, zur Absicht gehabt zu haben.

Moralische Erzählungen im ernstlichsten Sinne sollten die hundert Novellen des Giambattista Giraldi, genannt Cintio oder Cinzio, seyn [q]). Schon bei mehreren Veranlassungen hat dieses gelehrten Mannes in der Geschichte der Poesie gedacht werden müssen. Da seine Novellen unter allen seinen Schriften sich am meisten in Rufe erhalten haben, mögen hier auch einige Notizen von seinem Leben stehen. Er selbst hat sie der Zueignung des ersten Theils seiner Novellen an den Herzog Emanuel Philibert von Savoyen eingewebt. Er war von adlicher Familie aus Ferrara. Wie damals in Italien mehrere vorzügliche Köpfe vom ersten Stande war er zugleich Geschäftsmann und Gelehrter. Seine Novellen schrieb er, nach seinem eigenen Berichte, in der Blüte seiner

p) Novellen von allen hier genannten Autoren findet man in der Sammlung: *Il Novelliero Italiano*, Venez. 1754. 4 Voll. in 8. Beigefügt sind auch biographische Notizen.

q) Nach der Orthographie seines Zeitalters schrieb er selbst seinen akademischen Beinahmen Cynthio oder Cinthio. Jetzt schreibt und spricht man Cinzio, wie Clizia u. s. Nach der mir bekannten Ausgabe seiner Novellen oder *Hecatommithi*, gedruckt Nel monte regale, 1565, in zwei Octavbänden, die füglich viere vorstellen können, scheint auch keine neuere nöthig gewesen zu seyn.

ner Jugend. Schon damals legte er sich mit Fleiß auf Philosophie, das heißt, er studirte die Schriften des Plato und noch mehr des Aristoteles und ihrer Commentatoren; und seine Novellensammlung sollte nach philosophischen Grundsätzen ein moralisches Exempelbuch seyn. Aber andre Beschäftigungen zogen ihn von dieser Arbeit ab. Von seinem Fürsten zum öffentlichen Lehrer in Ferrara ernannt, hielt er Vorlesungen zuerst über den Aristoteles, dann auch über andre alte Schriftsteller. Neben diesen gelehrten Geschäften mußte er noch als Secretär in Diensten des Herzogs Herkules II. von Ferrara fleißig die Feder führen. Herzog Alfons II., der Nachfolger Herkules II., gönnte ihm mehr litterarische Ruhe. Nach einem Zwischenraum von dreissig Jahren zog Giraldi nun seine Novellen wieder hervor, arbeitete sie um, brachte sie in Ordnung und gab sie heraus unter dem gelehrt klingenden Titel Hekatomythen (*Ecatommiti*). Er lebte bis zum Jahre 1573. Seine Hekatommythen aber scheinen mit jedem Jahre weniger gegolten zu haben. Sie verrathen auch, bei allen ihren moralischen Vorzügen, zu sehr den methodischen Gelehrten, und es fehlt ihnen, bei aller philologischen Eleganz, an der lieblichen Leichtigkeit, die den Novellenstyl besonders auszeichnen soll. Giraldi blieb als Nachahmer des Boccaz in der ästhetischen Hauptsache weit hinter Bandello zurück, ob er gleich mit viel ernstlicherer Sorgfalt, als dieser, sich an sein Muster hielt und es, bis zur Peinlichkeit, in Nebensachen nachahmte. Genau so, wie Boccaz, wollte auch er ein rundes Hundert von mancherlei Novellen in eine anmuthige Verbindung bringen. Junge Herren und Damen sollten einander in Tagesatzungen, genau wie im Decameron, je zehn und zehn,

oder

oder eine Decade (Deca) dieser Geschichten erzählen. Eine Zugabe von zehn über das Hundert ist in der Einleitung untergebracht, und dadurch gewissermaßen der griechische Titel gerettet, der nur hundert Mährchen, wie der Titel des Decameron zehn Tagesatzungen, verspricht. Wie Boccaz, um seine erzählenden Herren und Damen zusammenzubringen, von der Pest, die zu seiner Zeit Italien verwüstete, die Veranlassung nahm, eben so glaubte Giraldi am füglichsten die Plünderung Roms durch die kaiserlichen Truppen, die traurigste Begebenheit, die Er erlebte, benutzen zu dürfen. Auch die langen Perioden des Boccaz und die spielende Ueppigkeit desselben in Bildern und Worten suchte Giraldi mit einer Geschicklichkeit nachzuahmen, die man einem an Gedankenfülle gewöhnten Ausleger des Aristoteles kaum zutrauen sollte. Uebertreffen wollte er sein Muster nur durch Sittlichkeit und Ordnung. Deswegen enthielt er sich aller leichtsinnigen Scherze, und brachte seine Novellen unter moralische Rubriken. Die ersten zehn, die in der Einleitung erzählt werden, sollen die traurigen Folgen der unerlaubten Galanterie und den Werth der ehelichen Liebe anschaulich machen. Nach ähnlichen Summarien ordnete er auch die übrigen Erzählungen in Decaden zusammen, so gut es gehen wollte. Nur paßt nicht immer jede Erzählung unter ihre Rubrik, weil jene längst fertig war, ehe ihr Verfasser auf den Gedanken kam, diese seiner Sammlung hinzuzufügen. Zwischen der fünften und sechsten Decade schaltete er sogar drei lange moralische Dialogen über die Erziehung zum bürgerlichen Leben ein. Unverantwortlich aber ist die kecke Verfälschung der wahren Geschichte, selbst der Geschichte seiner Zeit, die sich der gewissenhafte Giraldi erlaubte, um seine Novel-

Novellen zu schmücken r). Seiner Bemühungen mußte in dieser Geschichte nur deßwegen ausführlicher gedacht werden, weil sie vorzüglich beweisen, wie das Novellenlesen im sechzehnten Jahrhundert als ein Vehikel der moralischen Cultur betrachtet wurde.

Zu den Novellisten dieses Zeitalters, die von den Litteratoren gewöhnlich als die vorzüglichsten hervorgehoben werden, gehört auch Giovan Francesco Straparola von Caravagio. Ob ihm die toscanische Reinheit seiner Sprache, oder der Zufall, diese Ehre erworben hat, ist schwer zu sagen. Als Erzäh-

r) Bis zum Lächerlichen umgekleidet ist z. B. die Geschichte der Expedition der kaiserlichen Truppen gegen Rom. Als ob man nicht wüßte, von wem die Rede sei, heißt der Kaiser Carl V. hier geheimnißvoll ein deutscher Herr und ein Lutheraner.

Uno *Signore Alamano*, tratto dall' odio, che, e egli, e molti di quella natione (per instigatione di alcuni, che tocchi da maligni spiriti, armarono la lingua, e la penna altresi contra la santa, e cattolica Chiesa Romana) portavano alla santità del Papa, e à tutto quel sacratissimo ordine de santi prelati, messo in punto un grossissimo, e potentissimo essercito di gente Alamanà *macchiata della pestifera eresia di Lutero*, e de suoi seguaci, à gran camino in Italia si venne, tratto da iniquo pensiere non pure di distrugger Roma, patria comune à tutte le nationi, ma di dare indegnamente con le sue mani al Papa morte, con un capestro d'oro, ch' egli per impenderlo portava con esso lui. Questi, giunto in Italia, quando piu sperava di condurre à fine la sua perversa, e malvagia opinione, quasi, che dalla divina giustizia fosse percosso, paralitico cadde, e perciò divenne non atto alla battaglia. Ma non mancarono altri capitani barbari, tra quelle genti, che, tratti dal medesimo odio, e dall' ingordo desiderio del guadagno, tennero unito l'essercito tedesco, per condurre à fine *quella iniqua, e scelerata impresa.*

Erzähler steht er tief unter Bandello, und selbst unter Giraldi. Seinen dreizehn allerliebsten Nächten (*Tredeci piacevolissimi notti*), wie er seine Novellensammlung betitelte [s]), sieht man zwar die Nachahmung der Manier des Boccaz auf jeder Seite an; aber die feineren Züge dieser Manier, ohne die sie selbst matt und kindisch wäre, entgingen dem Nachahmer Straparola. Mehrere seiner Novellen sind überdieß platte Ammenmährchen, z. B. die vom König Schwein (*Re Porco*), der bei Tage in Schweinsgestalt die Pfützen, des Nachts aber als schöner Jüngling das Bett einer schönen Prinzessin besuchte [t]). Gegen die Selbstcultur des Boccaz, der sich

s) Le tredeci piacevolissime notti di M. *Giovan Francesco Straparola* da Caravagio, Venez. 1608. — Eine neuere Ausgabe kenne ich nicht.

t) Man lese nur den Anfang des erbaulichen Histörchens:

Quanto l'uomo, graziose donne, sia tenuto al suo Creatore, che egli uomo, e non animale brutto l'abbia al mondo creato, non è lingua, ch' in mille anni à bastanza lo potesse esprimere. Però mi soviene una favola d'un, che nacque porco, e poscia divenuto bellissimo giovane da tutti, *Rè porco* è chiamato.

Dovete dunque saper, donne mie care, che Galeotto fu Rè d'Anglia, uomo ricco di beni di fortuna, e havea per moglie la figliuola di Mattias Rè d'Ongheria, Ersilia per nome chiamata, laquale di bellezza, avanzava ogn' altra matrona, che à suoi tempi si trovasse. Et sì prudentemente Galeotto reggova il suo Regno, che non v'era alcuno, che di lui lamentarsi potesse. Essendo dunque stati longamente ambedue insieme, occorse ch' Ersilia mai non s'ingravidò; il che all' uno, e all' altro dispiaceva molto. Avenne ch' Ersilia passeggiando per lo suo giardino, e essendo già alquanto lassa, adocchiò un luogo pieno di verde erbette, e accostatasi à quello si pose à sedere, e invitata dal

sich nach langem Ringen endlich von dem gothischen Phrasenpomp der Ritterromane losriß [u]), sticht besonders die armselige Bemühung des Straparola ab, die prunkenden Verbrämungen des Erzählungsstyls wieder einzuführen, um seinen Novellen ein poetischeres Ansehen zu geben [x]).

Als Sammler von Novellen mehrerer Verfasser machte sich damals derselbe Sansovino bekannt, der die oben angezeigte Sammlung von Satyren herausgegeben hat [y]).

Zum Glück für die italienische Litteratur ließ die Herrschaft des leichten Novellenstyls die pompösen Ritterromane, die gerade damals in Frankreich und noch mehr in Spanien mit aller ihrer bethörenden Kraft zu wirken anfingen, in Italien nicht aufkommen.

dal sonno, e dagli uccelli, che per li verdi rami dolcemente cantavano, s'adormentò. — Nun kommen Feen in's Spiel und der König Schwein wird zierlich herbeigeführt.

u) Vergl. Erster Band, S. 205.

x) Z. B. eine Novelle fängt an:
Il Sole, bellezza del ridente Cielo, misura del volubil tempo, e vero occhio del mondo, da cui la cornuta Luna, e ogni Stella riceve il suo splendore, oggimai haveva nascosi i rubicondi, e ardenti raggi nelle marine onde, & la fredda figliuola di Latona, da risplendenti, e chiare Stelle intorniata, già illuminava le folte tenebre della buia notte, etc.
Notte quinta.

y) Cento novelle scelte — di M. Francesco Sansovino. *Edizione terza*, Venez. 1563. 8. Die Sammlung machte also Glück, da sie in kürzer Zeit drei Mal aufgelegt wurde, und doch hielt Sansovino für ganz überflüssig, bei jeder Novelle den Verfasser zu nennen.

men. Der Amadis von Gallien und diesem ähnliche Ausgeburten einer geistlos überfüllten Phantasie wurden zwar auch in's Italiänische übersetzt [z]). Auch findet man einige italienische Romane aus diesem Zeitalter, die mehr, als Uebersetzungen, zu seyn scheinen [a]). Aber der Geschmack der Nation neigte sich nicht zu ihnen.

* * *

II. Der beliebte Novellenstyl stand besonders dem wahrhaft historischen Style im Wege. Bis zur ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gab es noch keinen neueren Geschichtschreiber, der der historischen Kunst mächtig gewesen wäre. Schon deßwegen müßte der Mann, der der erste classische Geschichtschreiber seiner Nation wurde, hier einer auszeichnenden Stelle gewürdigt werden, wenn er auch nicht überhaupt einer der vorzüglichsten Schriftsteller seines Jahrhunderts gewesen wäre.

Machiavell.

Die erste classische Prose in italienischer Sprache schrieb nach Dante, dessen unvollendetes Muster

z) Notizen darüber finden sich im Ueberflusse bei Quadrio, Stor. e reg. T. III.

a) Zu diesen echt italienischen Romanen, die ganz in Vergessenheit gerathen sind, scheint auch *Il Peregrino*, da M. *Giacopo Caviceo* da Parma, zu gehören. Die Ausgabe, in der ich ihn kenne, ist von 1547. Er ist aber schon gegen das Ende des funfzehnten J. H. geschrieben. Der Verfasser war zu seiner Zeit ein hochgeachteter Mann.

ster [b]) seit zweihundert Jahren so gut wie vergessen war, der Staatsmann Machiavell. Seine politischen Schriften verdienen, von der litterarischen Seite angesehen, fast dieselbe Aufmerksamkeit, wie die historischen [c]). Da er indessen als Geschichtschreiber hier zuerst genannt wird, werden auch einige Nachrichten von seinem Leben hier nicht am unrechten Orte stehen [d]).

Niccolò Machiavelli wurde geboren zu Florenz im J. 1469. Seine Familie gehörte zu den edeln der Republik. Die Erziehung, die ihm zu Theil wurde, war ohne Zweifel liberal, wenn wir gleich wenig Particularien davon wissen. In seinem dreissigsten Jahre erhielt er die Würde eines Canzlers im zweiten Herren-Collegium (seconda cancelleria de' Signori). Schon vorher hatte er sein politisches Werk: Der Fürst, geschrieben. Seit dieser Zeit aber lebte und webte er vierzehn Jahre in Staatsgeschäften. Besonders wurden ihm eine Menge Gesandschaftsangelegenheiten anvertraut. Vier Mal ging er als Gesandter an den französischen, zwei Mal an den kaiserlichen Hof, zwei Mal an den römischen; und die meisten kleineren und größeren Staaten von Italien mußte er in ähnlichen Absichten besuchen. Die kritische Lage seiner Republik, deren Form und Existenz unter dem Eindringen der kaiserlichen und fran-

b) S. Erster Band, S. 140.

c) Eine elegante Ausgabe der sämmtlichen Werke Machiavell's (Opere di Nicc. Machiavelli) ist die florentinische von 1782, in 5 Quartbänden.

d) Der florentinischen Ausgabe der Werke Machiavell's ist eine ganz gute Lebensbeschreibung beigefügt.

französischen Macht und unter dem Uebergewicht des mediceischen Hauses immer auf dem Spiele stand, gab Gelegenheit genug, den Scharfsinn und die politische Gewandtheit eines großen Staatsmannes zu entwickeln und zu üben. Machiavell zog sich glücklich und ruhmvoll aus den verwickelten Schlingen der Politik. Er behielt selbst in diesen Schlingen die Heiterkeit und Freiheit des Geistes, die ihn fähig machte, sein vielseitiges Talent zur Abwechselung auch auf ein Paar Lustspiele, deren oben gedacht wurde, auf eine lustige Novelle, und auf mehrere nicht unpoetische Sonette, Stanzen und andre kleine Gedichte zu wenden, die sich, wenn gleich nicht mit dem ganzen Ruhm seines Namens, erhalten haben *). Historische Werke von ihm scheinen damals noch nicht bekannt geworden zu seyn. Aber in dem praktischen Geschäftsmanne reifte der Geschichtschreiber und Lehrer der Staaten. Er stieg bis zu der bedeutenden Würde eines Staatssecretärs. Eins seiner mühsamsten und nach seiner Ueberzeugung verdienstvollsten Geschäfte war die Errichtung einer florentinischen Nationalmiliz, die den militärischen Geist seines Volks wiedererwecken und der unseligen Angewöhnung der italienischen Staaten, gedungenen Bandenführern (Condottieri) die Sache des Vaterlandes anzuvertrauen, entgegenwirken sollte. Bei diesen und andern Einrichtungen verlor Machiavell das übermächtige Haus der Mediceer nie aus den Augen. Er ehrte, wie seine Schriften beweisen, aus freiem Herzen die großen Männer dieses Hauses; er erkannte und pries ihre Verdienste; aber er liebte das Haus nicht.

*) In der florentinischen Ausgabe der Werke Machiavell's nehmen alle diese Werkchen den letzten Band ein.

nicht. Vertraut mit allen Fehlern seiner Republik, hielt er es doch der Mühe werth, ihre Verfassung nicht den Verdiensten einer Familie zu opfern.

Die Collision zwischen dem Patriotismus des Staatssecretärs — denn unter diesem Namen (il Segretario Fiorentino) war er so bekannt wie unter seinem eignen — und den Absichten des mediceischen Hauses endigte sich mit dem Sturze des ersten. Zur Belohnung für die Verdienste, die er sich um die Republik erworben hatte, wurde er im J. 1512 seines Amts entsetzt und Landes verwiesen. Es ist ungewiß, ob ihn diese Kränkung, oder sein unbestochener Patriotismus verleitete, bald darauf Theil an der Verschwörung gegen den Cardinal von Medici zu nehmen, der der Gefahr glücklich entging und nicht lange nachher Pabst Leo X. hieß. Machiavell wurde als Mitglied der Verschwornen arretirt. Man warf ihn auf die Folter, um sein Geständniß zu erpressen. Aber sein männlicher Geist scheint auch seinen Körper abgehärtet zu haben. Man lieset wenigstens nirgends, daß er auf der Folter ein Bekenntniß abgelegt habe. Der Pabst Leo X. schlug auch bald den sicherern Weg ein, den gefürchteten Staatssecretär durch Großmuth zu rühren. Er ließ ihn frei.

Mit dieser Epoche im Leben Machiavell's fängt die Zeit seiner Autorschaft von neuem an. Jetzt ein Mann von drei und vierzig Jahren, ergriff er, mit freiem Geiste, nicht um sich zu rächen, noch weniger um sich zu beklagen, die Feder, die er als Staatssecretär hatte niederlegen müssen, als Geschichtschreiber seines Vaterlandes und als Lehrer der Völker und der Fürsten wieder. Keine Klage über sein Schicksal hat

man von ihm gelesen. Die Mediceer selbst waren auch fein genug, nachdem sie ihn vergebens hatten foltern lassen, ihn auf eine ehrenvolle Art in ihr Interesse zu ziehen. Der Pabst Leo X. fragte ihn in Staatsangelegenheiten um Rath. Dasselbe that nachher Clemens VII., auch ein Mediceer. In Diensten dieses unruhigen Pabstes trat Machiavell sogar noch ein Mal öffentlich bei der Leitung des Krieges gegen den Kaiser Carl V. auf. Unter seiner Direction wurden Festungswerke angelegt, die er für nöthig hielt. Von diesen Geschäften rief ihn unvermuthet in seiner Vaterstadt der Tod ab, im Jahr 1527, dem neun und funfzigsten seines Alters.

* * *

Ein solcher Mann, dessen feiner und litterarisch gebildeter Geist ganz im Gefühl der Gegenstände lebte, die er als Schriftsteller mit Geschmack behandelte, konnte den Styl der Prose finden, die die Form der Sache, nicht diese jener, anpaßt. Er wollte unterrichten, nicht unterhalten. Aber er wollte unterrichten wie ein Mann von Geist. Die Wahrheit selbst schien ihm, zwar keines Schmucks, aber doch einer natürlichen und edlen Darstellung zu bedürfen, um in ihrem eignen Lichte nicht durch langweilige, verworrene, und ungelenkige Phrasen verdunkelt zu werden. Ein geschmackloses Kleid schien ihm ihrer eben so unwürdig, als ein reizender Flitterstaat. Er verstand sich auf wahre Prose.

Nicht ohne eine kleine Selbstverläugnung kann der Geschichtschreiber der Litteratur, den der Inhalt der

der Schriften Machiavell's noch mehr, als ihre Form, interessirt, nur von dieser reden. Aber auch im Style Machiavell's zeigt sich der denkende Mann, und zwar, was man kaum glauben möchte, mehr noch in seinem historischen, als in seinem didaktischen Style.

Machiavell's historischen Styl in der höheren Bedeutung, die die historische Kunst in sich schließt, lernt man aus seiner florentinischen Geschichte (Istorie Fiorentine) in acht Büchern kennen. Sein erster Plan beim Entwurfe dieses Werks war, wie er in der Einleitung sagt, die Geschichte seines Vaterlandes nur von der Zeit an zu erzählen, wo die demagogische Herrschaft der mediceischen Familie anfängt. Aber die Prüfung der Geschichtschreiber, die die ältern Begebenheiten der florentinischen Republik erzählt hatten, bewog ihn, bis zur Entstehung dieses Staats zurückzugehen. Jene Geschichtschreiber, deren Werke überdieß nur durch den Inhalt interessiren, hatten sich begnügt, die Kriege und auswärtigen Angelegenheiten der Florentiner zu erzählen. Machiavell aber wollte vor allen Dingen die inneren Verhältnisse des florentinischen Staats historisch erforschen. Er wollte die Macht und die Absichten der verschiedenen Parteien, die diesen Staat seit seiner Entstehung unaufhörlich entzweiten, in ein helleres Licht stellen, um die Entstehung des Uebergewichts der Mediceer als Staatsmann begreiflich und als Historiker anschaulich zu machen. Deßwegen glaubte er die Factionen seines Vaterlandes bis zu ihrem Ursprunge verfolgen zu müssen. Er fing also sein Werk mit der nordischen Völkerwanderung und dem Untergange des abendländischen Kaiserreichs an, erzählte aber Alles, was ältere Geschicht-

schreiber schon hinlänglich aufgeklärt hatten, bis zum Jahre 1434, nur summarisch. Von dieser Epoche an bis zur demagogischen Regierung des Lorenz von Medici wird seine Erzählung ausführlich. Sein Werk zerfällt also in zwei ungleiche Hälften, und ist schon deßwegen, als historisches Kunstwerk, kein vollendetes Muster. Aber es hat doch eine Einheit, die es des Namens eines historischen Kunstwerks würdig macht. Es erklärt durch eine lange Reihe von Begebenheiten ein Factum, das den Staatsmann und den Menschenkenner interessirt. Alle politischen Fäden, an denen die Herrschaft der Mediceer in Florenz zur Zeit des Geschichtschreibers hing, sieht man in dieser Erzählung dem Verstande vergegenwärtigt. Diesen Gesichtspunkt verlor Machiavell nie aus dem Auge; und wer sein Werk rhetorisch und philosophisch schätzen will, muß eben diesen Punkt unverrückt im Auge behalten. Freilich fehlte der florentinischen Geschichte, auch nach dieser Ansicht, viel an dem inneren Interesse der römischen, deren größten Geschichtschreiber Machiavell zum Muster nahm. Statt, wie Livius, dessen Geschichte die Majestät des römischen Volks erklären soll, den Leser durch eine bewundernswürdige Folge patriotischer Thaten und Aufopferungen fortzureissen, mußte sich Machiavell begnügen, vom Anfang bis zu Ende seines Werks größten Theils nur Ränke, Niederlagen und Triumphe unversöhnlicher Factionen zu erzählen. Aber auch bei aller Armuth an moralisch schönen Zügen wird diese Geschichte anziehend durch die Lösung des Problems, das vorzüglich Machiavell's Nachdenken erweckt hatte. Wie war es möglich, daß die florentinische Republik, unaufhörlich in ihrem Innern durch den wildesten Parteigeist und oft durch Bürgerkrieg zerris-

rissen, an innerem Wohlstande und an Macht nach außen immer wuchs, und eben so reich an rüstigen und industriösen Bürgern, als an Schätzen, war, während doch fast jedes Mal, wenn eine Faction einen entscheidenden Sieg gewann, die Unterdrückten bei Tausenden Landes verwiesen und ihrer Güter beraubt wurden? Nicht zufällige Begebenheiten, nur die unerschütterliche Energie der factionssüchtigen Florentiner machte, nach Machiavell, dieses politische Wunder möglich, und diese Idee erhielt ihn, bei der übrigens ruhigen und prunklosen Erzählung der Factionsgeschichten, die den Florentinern wenig Ehre machen, in einer patriotischen Begeisterung. Nach seiner Ueberzeugung hätte Florenz zu einem zweiten Rom emporwachsen müssen, wenn seine Bürger so einig, wie die republikanischen Römer, gewesen wären. Nach eben der Idee berechnete er den unmittelbaren Nutzen seines Werks, wenn anders die Florentiner noch gesonnen seyn sollten, durch Erfahrung weiser zu werden. Dieser Nutzen blieb nun freilich aus. Aber die patriotische Begeisterung des Geschichtschreibers wurde der Geist seines Werks; und durch diesen männlich kräftigen Geist, den keine Kunst nachahmen kann, gewann Machiavell's florentinische Geschichte eine Aehnlichkeit mit der römischen des Tacitus, den noch kein Nachahmer ganz verstanden hat, weil sonst keiner versucht haben würde, ihn nachzuahmen.

Aber nur der Geist der Geschichtschreiber Tacitus und Machiavell ist nahe verwandt. Seine historische Manier bildete Machiavell nach dem Livius, über dessen erste Decade er auch einen politischen Commentar schrieb. Seine Gedanken so, wie Tacitus, zusammenzudrängen, war er denn doch zu sehr mo-

derner Italiener. Zu bewundern ist, daß er in seinem geschwätzigen Jahrhundert Energie mit einem numerösen Phrasen- und Sylbenfall in historischen Darstellungen noch so glücklich vereinigen konnte. Sein Styl, mit dem des Livius verglichen, ist freilich zu trocken. Besonders fehlt seinen Beschreibungen die mahlerische und doch prosaisch natürliche Fülle, in der aber auch kein neuerer Geschichtschreiber den Livius erreicht hat. Wer durch diesen Classiker verwöhnt ist, wird die Manier Machiavell's auch oft zu monoton, besonders im Periodenbau, finden. Aber die Klarheit der Vorstellungen, die Bestimmtheit des Ausdrucks, und die ungezwungene Verbindung der Sätze ist in Machiavell's historische Prose eben so musterhaft, als in den Werken der Alten, nach denen er sich bildete [f]). Er scheint anfangs unentschlossen gewesen zu seyn, ob er sich die romanhafte Ausschmückung

f) Als Probe mag hier eine Stelle aus dem letzten Buche stehen, wo die Verschwörung der Pazzi gegen Lorenz und Julian von Medici ausführlich erzählt wird.

Fatta questa deliberazione se n'andarono nel tempio, nel quale già il Cardinale insieme con Lorenzo de' Medici era venuto. La Chiesa era piena di popolo, e l'ufficio Divino cominciato, quando ancora Giuliano de' Medici non era in Chiesa. Onde che Francesco de' Pazzi insieme con Bernardo alla sua morte destinati andarono alle sue case a trovarlo, e con prieghi, e con arte nella Chiesa lo condussero. E cosa veramente degna di memoria, che tanto odio e pensiero di tanto eccesso si potesse con tanto cuore e tanta ostinazione d'animo da Francesco e da Bernardo ricoprire. Perchè condottolo nel Tempio e per la via e nella Chiesa con motteggi e giovenili ragionamenti l'intrattennero. Nè mancò Francesco sotto colore di carezzarlo con le mani e con le braccia strignerlo, per vedere se lo trovava o di corazza o d'altra simile difesa munito.

kung der wahren Geschichte durch erdichtete Reden, nach dem Beispiele der Alten, erlauben sollte. In den ersten Büchern seiner florentinischen Geschichte läßt er manche Veranlassung, dergleichen Reden einzuschalten, unbenutzt. In den folgenden, wo die Erzählung ausführlich wird, kommen ziemlich lange Reden, die nicht gehalten sind, nach antikem Zuschnitte vor; aber sie enthalten mehr ruhige Discussion politischer Gegenstände, als hinreissende Beredsamkeit [g]). Sein Talent, jedes Factum, auch ohne darüber vor dem Leser zu räsonniren, immer in ein Licht der Betrachtung zu stellen, also pragmatisch zu erzählen, genügte ihm, nach dem Zweck seiner Erzählung, nicht. Er glaubte als Politiker wenigstens da räsonniren zu müs-

g) Als die Gegner des Cosmus von Medici in eine Verschwörung zusammentreten wollen, besucht einer von ihnen, Niccolò Barbadori, einen andern, Niccolò da Uzano, in seiner Studierstube, um ihn zu ermuntern, einen entscheidenden Schritt zu thun. Niccolò da Uzano antwortet halb scherzend:

E' si sarebbe per te, per la tua casa, e per la nostra Repubblica, che tu e gli altri che ti seguòno in questa opinione, avessero piutto sto la barba di ariento che d'oro, come si dice che hai tu; perchè i loro consigli procedendo da capo canuto e pieno di esperienza, sarebbero più savi e più utili a ciascheduno. E mi pare, che coloro che pensano di cacciare Cosimo di Firenze, abbino prima che ogni cosa a misurar le forze loro e quelle di Cosimo. Questa nostra parte voi l'avete battezzata la parte de' nobili, e la contraria quella della plebe. Quando la verità corrispondesse al nome, sarebbe in ogni accidente la vittoria dubbia, e piuttosto deveremmo temer noi che sperare, mossi dall' esempio dell' antiche nobilità di questa città, le quali dalla plebe sono state spente.

Libr. IV.

müssen, wo er es am schicklichsten konnte, ohne die Pflicht des pragmatischen Geschichtschreibers, der nur darstellend denken soll, zu verletzen. Er setzte also den meisten Büchern seiner Geschichte eine politische Einleitung voran. Den Italienern mußte dieß um so mehr gefallen, weil es eine Aehnlichkeit mit den didaktischen Einleitungsstanzen der romantischen Epopöen hat.

Als Charakterzeichner steht Machiavell unter Livius, und noch weiter unter Tacitus. Gewöhnlich zeichnet er nur zerstreute Züge eines Charakters, ohne festen Umriß [h]). Wo er ein Bildniß ganz ausmahlen will, z. B. den Cosmus von Medici, wird er fast Biograph [i]).

* * *

In

h) Z. B. den Charakter des Johann von Medici, des Vaters des Cosmus;

Fu Giovanni misericordioso, e non solamente dava elemosine a chi le domandava, ma molte volte al bisogno de' poveri senza essere domandato soccorreva. Amava ognuno, i buoni lodava, e de' cattivi aveva compassione. Non domandò mai onori, ed ebbegli tutti. Non andò mai in palagio se non chiamato. Amava la pace, e fuggiva la guerra. Alle avversità degli uomini sovveniva, le prosperità ajutava. Era alieno dalle rapine pubbliche, e del bene comune aumentatore. Ne' magistrati grazioso, non di molta eloquenza, ma di prudenza grandissima. Mostrava nella presenza melanconico, ma era poi nella conversazione piacevole e faceto.

Libr. IV.

i) Am ausführlichsten, und wirklich eine biographische

Nach-

In Machiavell's historischen Schriften von kleinerem Umfange, z. B. in dem Leben des Castruccio Castracani von Lucca, oder in der Erzählung einiger Begebenheiten aus dem Leben des Cäsar Borgia, Herzogs von Valentinois, des glücklichsten Bösewichts seines Jahrhunderts, sind der Geist und die historische Manier ungefähr dieselben, wie in der florentinischen Geschichte.

Guicciardini.

Auf Machiavell folgt in der leicht zu übersehenden Reihe der besseren italienischen Geschichtschreiber, der

Nachlese zu dem, was vorhergeht, ist die Charakteristik des Cosmus von Medici, von welchem Machiavell selbst, der Gegner der Mediceer, sagen mußte:

Dolsonsi della morte sua gli amici ed i nimici; perchè quelli che per cagione dello stato non l'amavano, veggendo quale era stata la rapacità de' cittadini vivente lui, la cui riverenza gli faceva meno insopportabili, dubitavano, mancato quello, non essere al tutto rovinati e distrutti.

Das Leben eines solchen Mannes durfte ja wohl als ein Theil der florentinischen Geschichte erzählt werden. Doch fühlte Machiavell den Unterschied zwischen Biographie und Staatsgeschichte sehr richtig. Er sagt deßwegen zum Beschlusse:

Se io scrivendo le cose fatte da Cosimo *ho imitato quelli che scrivono le vite dei principi, non quelli che scrivono l'universali istorie*, non ne prenda alcuno ammirazione; perchè essendo stato uomo raro nella nostra città, io son stato necessitato con modo estraordinario lodarlo.

Libr. VII.

der Zeit und dem litterarischen Range nach, Francesco Guicciardini, geboren zu Florenz im Jahr 1482. Die Ahnen seiner Familie sind von seinen Biographen nachgezählt [k]). Sie erleichterten auch ihm, wie seinem dreizehn Jahr älteren Landsmann Machiavell, die Fortschritte, die er zugleich als Gelehrter und Staatsmann machte. Anfangs schien es, als sollte die Jurisprudenz ihn der praktischen Staatskunst entreissen. Denn er fing an, als Doctor der Rechte, seiner Standesehre unbeschadet, in seiner Vaterstadt Vorlesungen über die Institutionen zu halten. Er war damals drei und zwanzig Jahr alt. Aber schon bald nachher empfahlen ihn seine Kenntnisse zu einer Gesandschaftsstelle in florentinischen Diensten. Von dieser Zeit an ist sein Leben das Gegenstück zu dem des Machiavell. Wie dieser, wand sich auch Guicciardini in unablässiger Thätigkeit durch die politischen Intriguen seines unruhigen Zeitalters, ehe er Geschichtschreiber wurde. Er und Machiavell kannten und schätzten einander; aber ihre politischen Systeme waren nicht dieselben. Guicciardini zeigte sich vom Antritte seiner politischen Laufbahn an unverändert als ein Anhänger des mediceischen Hauses. In Collision mit Machiavell konnte er darüber nicht gerathen; denn erst um die Zeit, als Machiavell seiner Staatssecretärstelle entsetzt wurde, fing Guicciardini's politische Wirksamkeit an; und beide gewannen durch die Achtung, die sie einander bezeigten. Guicciardini gab den Factionisten seines Vaterlandes das Muster

k) Sein Leben, von Remigio Fiorentino, steht vor einer alten Ausgabe seiner Geschichte, Venez. 1640. 4to; und neu erzählt von Manni, vor der venezianischen Ausgabe von 1738.

ster einer patriotischen und humanen Verträglichkeit. Er war einer von denen, die sich von dem gestürzten Staatssecretär nicht zurückzogen und fortfuhren, auch im Privatumgange von ihm zu lernen. Indessen wurde Pabst Leo X. sein Beförderer. In Diensten dieses Pabstes stieg er schnell bis zur Würde eines Statthalters der Provinzen Modena und Reggio, die damals unter der päbstlichen Regierung standen. Der Pabst Clemens VII. vertraute ihm außer der Regierung der Provinz Romagna auch das Obercommando seiner Armee an, die gegen die Kaiserlichen fechten sollte. Als päbstlicher Generallieutenant war Guicciardini nicht glücklich. Das Schicksal, das die päbstlichen Waffen mit den französischen, besonders in der Schlacht bei Pavia, traf, und selbst die Plünderung Roms durch die Soldaten des Kaisers, änderten gleichwohl nichts, weder in der Denkart Guicciardini's, noch in dem Vertrauen, das der Pabst in ihn gesetzt hatte. Nach dem Tode Clemens VII. wollte ihn der neue Pabst Paul III. in sein Interesse ziehen. Aber jetzt glaubte Guicciardini, von dem Schauplatze abtreten zu müssen, auf dem er sich so lange glücklich behauptet hatte. Er zog sich auf sein Landgut Arcetri zurück. Hier führte er, in den letzten fünf Jahren seines Lebens, die Idee des großen historischen Werks aus, das seinen Namen auf die Nachwelt gebracht hat. Vermuthlich hatte er den Plan längst entworfen und Manches schon in Fragmenten bearbeitet. Er war noch mit diesem, nicht ganz beendigten Werke beschäftigt, als er es im J. 1540 seinen Erben im Manuscript hinterlassen mußte.

Guicciardini's Geschichte von Italien (Istoria d'Italia) wurde erst zwanzig Jahr nach seinem

Tode bekannt [1]). Seine Erben hatten eher nicht gewagt, ein Buch drucken zu lassen, das der Confiscation um so weniger entgehen zu können schien, je lauter die erbitterten Parteien wünschten, es gedruckt zu sehen. Denn das Gerücht hatte sich verbreitet, Guicciardini's Geschichte seiner Zeit sei mit unerhörter Freimüthigkeit und ohne alle Schonung der Personen und der Verhältnisse geschrieben, gegen welche der Verfasser Partei genommen hatte. Als diese ungeduldig erwartete Geschichte denn endlich in's Publicum kam, erregte sie wahrscheinlich eben deßwegen weniger Aergerniß, weil man sich die bedenklichen Stellen noch gefährlicher gedacht hatte. Litterarische Gegner, die das ganze Werk geringschätzig behandelten, blieben auch nicht aus; aber die Nachwelt ist nicht auf ihre Seite getreten. Guicciardini's Geschichte von Italien wurde bald in mehrere Sprachen übersetzt; und sie verdient, besonders in der Urschrift, mit allen ihren Fehlern als ein schönes Denkmal der historischen Kunst und der Humanität ihres Verfassers unsre unparteiische Achtung.

Guicciardini wählte sich einen politisch größeren Gegenstand, als Machiavell; und er ergriff ihn mit derselben Wärme des Patriotismus. Wie das gemeinschaftliche Vaterland der Italiener gerade in der Periode, wo es nach dem Untergange des römischen Kaiserreichs das reichste, aufgeklärteste, und in jeder Hinsicht das blühendste Land der Welt war, zu einem Schau-

1) Im J. 1561 kamen die ersten sechzehn Bücher heraus; die vier letzten, besonders gedruckt, drei Jahr später. Bald darauf wurde das ganze Werk in's Lateinische übersetzt.

Schauplatze des verheerendsten Krieges wurde, den auswärtige Mächte auf dem beneideten Boden führten; dieß wollte er ausführlich und pragmatisch erzählen. Sein Buch sollte für alle Italiener seyn, was Machiavell's florentinische Geschichte für die Florentiner war, ein Spiegel der wahren Politik. Besonders wollte er anschaulich lehren, wie sinnlose Herrschsucht ihr eignes Werk zerstört. Ueber diese Absicht seines Werks erklärt er sich eben so bestimmt, als beredt und edel [m]). Mit dem Tode des Lorenz von Medici bezeichnet er die Epoche, wo das Unglück Italiens anfing. Das System der Erhaltung eines politischen Gleichgewichts unter allen italienischen Staaten durch friedliche Bündnisse und Gegenbündnisse hatte Lorenz von Medici erdacht und befolgt; und aus der Vernachlässigung dieses Systems erklärt Guicciardini, warum es auswärtigen Mächten so leicht

m) Dalla cognizione de' quali casi, tanto varii, e tanto gravi, potrà ciascuno, e per se proprio, e per bene publico, prendere molti salutiferi ammaestramenti: onde per innumerabili esempj evidentemente apparirà, a quanta instabilità, nè altrimenti che un mare concitato da' venti siano sottoposte le cose umane; quanto siano pernitiosi quasi sempre à se stessi, ma sempre a' popoli i consigli male misurati di coloro, che dominano; quando avendo solamente innanzi a gli occhi, ò errori vani, ò le cupidità presenti, non si ricordando delle spesse variazioni della Fortuna; e convertendo in danno altrui la potestà conceduta loro, per la salute commune; si fanno, o' per poca prudenzia, o' per troppa ambitione, autori di nuove perturbazioni. Ma le calamità d'Italia (accioche io faccia noto quale fusse allhora lo stato suo, e insieme le cagioni, dalle quali hebbono origine tanti mali) cominicarono con tanto maggior dispiacere, e spavento, ne gli animi degli uomini, quanto le cose universali erano allora più liete, e più felici. *Proemio.*

leicht wurde, die politische Selbstständigkeit aller italienischen Staaten zu vernichten. Ob nicht nächst Lorenz von Medici der Zufall um die Erhaltung der Ruhe in Italien das größte Verdienst hatte; ob nicht auch früher ein so zertheiltes Land wie dieses, dessen Fürsten und Republiken überdieß noch ihre Kriege durch gedungene Rottenführer und Schweizer führen ließen, dem Uebergewichte einer französischen oder spanisch-deutschen Armee hätte unterliegen müssen, wenn auswärtige Hindernisse nicht diese Armeen entfernt gehabten hätten, untersucht Guicciardini nicht so genau. Uebrigens behandelt er seinen Gegenstand nicht einseitig. Was sich in den vierzig Jahren von 1494 bis 1534 Merkwürdiges in Italien zutrug, vereinigt er unter dem Gesichtspunkte des abwechselnden Kriegsglücks der französischen und der spanischen Macht; aber er zählt auch sorgfältig die politischen Verhandlungen und alle Umstände auf, die dieses Kriegsglück motivirten, und hemmten oder beförderten. Daß er in einem Werke, dem er den Titel einer Geschichte von Italien gab, die Geschichte der Künste und Wissenschaften und des Nationalfleißes mit Stillschweigen übergeht, kann man ihm nicht wohl zum Vorwurfe machen; denn er wollte nur die Staatsgeschichte seines Vaterlandes erzählen; und die Unschicklichkeit eines zuviel versprechenden Titels hat Guicciardini's Geschichte von Italien mit den meisten historischen Werken, selbst mit der römischen Geschichte des Livius, gemein. Auch die Ausführlichkeit, mit welcher Guicciardini erzählt, wird ihm mit Unrecht als Fehler zur Last gelegt. Zwanzig Bücher für einen Zeitraum von vierzig an Thaten und Intriguen reichen Jahren, sind kein historisches Uebermaß nach der Idee eines pragmatischen Geschichtsbuches. Etwas

was Anderes, als Ausführlichkeit in der Analyse der Begebenheiten, ist Weitschweifigkeit in der Manier, zu erzählen; und dieser macht sich Guicciardini denn freilich hier und da schuldig.

Die historische Manier Guicciardini's ist der des Livius unverkennbar nachgeahmt. Aber unter den Geschichtschreibern in seiner Muttersprache hatte er kein Muster vor sich; denn als Machiavell's florentinische Geschichte bekannt wurde, war Guicciardini schon in einem Alter, wo seine Schreibart mit seiner Denkart längst eine bestimmte Form angenommen haben mußte. Er und Machiavell waren verschieden denkende und folglich auch verschieden nachahmende Schüler eines gemeinschaftlichen Lehrers. Guicciardini's Verstand erreichte nicht Machiavell's Genie. Sein Blick war hell, aber er drang nicht tief ein. Er combinirte mehr, als er ergründete. Da sich vor seiner Aufmerksamkeit nicht alle Gegenstände im Geiste Machiavell's concentrirten, flossen auch seine Worte mehr auseinander; und seine Neigung zur Ausführlichkeit verleitete ihn zuweilen zur Geschwätzigkeit. Er achtete weit mehr, als Machiavell, auf harmonische Sylbenfülle. Seine ganze Ausdrucksart ist sanfter. Nur wo er gewisse Charaktere zeichnet, die er sich selbst ohne Indignation nicht vergegenwärtigen konnte, z. B. den Pabst Alexander VI., trägt er die Farben stark auf [n]). Die-

n) In Alessandro Sesto (così volle essere chiamato il nuovo Pontefice) fu solertia, e sagacità singolare; consiglio eccellente; efficacia à persuadere maravigliosa, e à tutte le faccende gravi, sollecitudine, e destrezza incredibile. Ma erano queste virtù avanzate di grande intervallo da' vizii: costumi oscenissimi; non sincerità, non

Diese stark colorirten Bildnisse sind es auch eigentlich, was ihn in den Ruf eines parteiischen Geschichtschreibers gebracht hat. Denn sonst erzählt er immer mit aller Unbefangenheit des ruhigen Beobachters. Den Mangel einer energischen Darstellung ersetzt zum Theil eine Freimüthigkeit, die hier und da bis zur Kühnheit steigt, besonders wo er von den weltlichen Gerechtsamen des Pabstes und den Mißbräuchen der päbstlichen Gewalt spricht. Seine gar zu wortreiche Beredsamkeit zeigt er oft bei Gelegenheiten, wo Machiavell vorzüglich nur Gedanken entwickeln wollte, z. B. bei historischen Uebergängen und Einleitungen zu Anfange eines Buchs o), und noch mehr bei den langen Reden, die er, als Nachahmer der Alten, den Häuptern der Staaten und Armeen in den Mund legt. Von solchen

non vergogna, non verità, non fede, non religione, avaritia insatiabile, ambitione immoderata, crudeltà più che barbara, e ardentissima cupidità di esaltare, in qualunque modo, i figliuoli, i quali erano molti, e tra questi qualch' uno, accioche à essequire i pravi consigli, non mancassero pravi instrumenti, non meno detestabile in parte alcuna del padre. *Libr. I.*

o) Z. B. zu Anfange des vierzehnten Buchs:
Sedato nel principio dell' anno MDXXI. questo picciolo movimento, temuto più per la memoria fresca de' fanti Spagnuoli, che assaltarono lo stato d'Urbino, che perche apparissero cagioni probabili di timore; cominciarono pochi mesi poi à perturbarsi le cose d'Italia con guerre molto più lunghe, maggiori, e più pericolose, che le passate, stimulando l'ambizione di due potentissimi Re, pieni tra loro di emulazione, d'odio, e di sospetto ad essercitare tutta la sua potenza, e tutti gli sdegni in Italia: la quale stata circa tre anni in pace, benche dubbia, e piena di sospettione; pareva ch' avesse il Cielo, il Fato proprio, e la Fortuna ò invidiosi della sua quiete, ò timidi, che riposandosi più lungamente non ritornasse nell' antica felicità.

chen Reden ist Guicciardini's Geschichte von Italien bis zum äußersten Misbrauche überfüllt; und nur selten enthalten die hoch tönenden Phrasen lehrreiche Gedanken. Oefter müssen triviale, zuweilen gar nach biblischen Sprüchen copirte Gemeinplätze aushelfen [p]). Natürlich, edel und einfach im wahren Geschichtsstyl ist dagegen Guicciardini's Erzählung, wo ein gemeiner Geschichtschreiber durch die Natur der Begebenheiten sich leicht zu Prunk und falschem Pathos würde haben verführen lassen, z. B. bei der Beschreibung der Schlacht bei Pavia und der Gefangennehmung des Königs Franz I. von Frankreich [q]). Und wenn wir endlich dieses ganze lehrreiche Werk mit allen seinen Fehlern den neueren Werken ähnlicher Art gegen über stellen, wird es nur von sehr wenigen übertroffen.

Unter

p) Z. B. komisch genug in einer Rede:
Ma il Morone, conoscendo che il mettere l'esercito in Milano più tosto partorirebbe la rovina di quello che la difesa della Città, fatta altra deliberazione, fermatosi in mezo della moltitudine parlò cosi: Noi possiamo oggi dire, nè con minore molestia di animo, le parole medesime che nelle angustie sue disse il Salvatore: *Lo spirito certamente è pronto, la carne inferma.*
Libr. XV.

q) Essendo il Re con grande numero di gente d'arme nel mezzo della battaglia, e sforzandosi fermare i suoi, dopo avere combattute molto, ammazzatogli il cavallo, e egli benche leggiermente ferito nel volto, e nelle mano, caduto in terra; fu preso da cinque soldati, che non lo conoscevano: ma sopravenendo il Vicerè, dandosi a conoscere, e egli baciategli con molta riverenza la mano; lo ricevè prigione in nome dell' Imperatore. *Libr. XV.*

Unter den übrigen Historikern dieses Zeitraums, die italienisch schrieben, ist keiner, dessen Geschichtsbücher nicht durch ihre rhetorische und politische Dürftigkeit die Verdienste Machiavell's und Guicciardini's bei jeder genaueren Vergleichung immer mehr erhöben.

Merkwürdig in ihrer Art ist in rhetorischer Hinsicht die venezianische Geschichte des Cardinals Bembo [r]). Wir lernen aus ihr, wie damals eine unglückliche Nachahmung der alten Classiker auch in der Cultur der neueren Prose vorzüglichere Köpfe irre führen konnte, und wie viel höher deswegen die wenigen zu schätzen sind, die das rechte Maaß und den wahren Sinn der verständigen Nachahmung trafen. Von der Lebensgeschichte Bembo's sind oben bei der Erwähnung seiner Gedichte die nöthigen Notizen mitgetheilt. Daß dieser talentreiche und gelehrte Prälat nicht zum Historiker berufen war, beweiset schon die Entstehung seines historischen Werks. Bis in das sechzigste Jahr seines Lebens hatte sich Bembo mit der Poesie und Beredsamkeit beschäftigt, ohne irgend etwas Historisches zu schreiben. Der Ruf, in welchem er damals als einer der ersten Gelehrten stand, veranlaßte den Senat von Venedig, ihm die Fortsetzung der Geschichte seines Vaterlandes anzutragen [s]), die bis

r) Die erste, lateinische Ausgabe der venezianischen Geschichte des Cardinal Bembo kam zu Venedig im J. 1551 in Folio heraus, und die erste italienische das folgende Jahr in Quart. Jene aber ist seitdem weit öfter wieder gedruckt, als diese. Beide findet man einander gegenüber in den *Opere di Pietro Bembo*, Venez. 1729. fol.

s) Daß Bembo damals schon sechzig Jahr alt war, sagt er selbst in der Einleitung.

bis auf das Jahr 1487 von Andrea Navagiero, auch auf Verlangen des venezianischen Senats, erzählt war. An die Erzählung des Navagiero schloß Bembo die seinige an, ohne von der Idee seines Gegenstandes begeistert zu seyn, und ohne das Bedürfniß einer patriotischen Unternehmung zu fühlen. Weil sein Vorgänger unter dem latinisirten Namen Naugerius lateinisch geschrieben hatte, schrieb auch er die Fortsetzung der venezianischen Geschichte lateinisch. Aber er übersetzte sein eignes Werk in seine Muttersprache. Es gehört also zur italienischen Litteratur so gut wie zu der neueren lateinischen. Aber weder in der lateinischen, noch in der italienischen Bearbeitung ist es mehr als eine ängstliche Nachahmung des Styls des Livius und noch mehr des Cicero, ohne antike Kraft und Wahrheit. Man sieht in jeder Zeile und fast in der Wahl jedes Worts den eleganten, aber nirgends den praktisch denkenden Kopf. Als lateinischer Autor trieb er die Affectation der ciceronianischen Latinität, die zu den neueren Begebenheiten nicht passen wollte, bis zur Entstellung der Namen und Sachen, und sogar bis zum Aergerniß für die Christenheit, ob er gleich selbst einer ihrer Vorsteher war; denn er sprach, um sich ja nicht unlateinisch auszudrücken, von unsterblichen Göttern, wo von Gott die Rede war, und kleidete auch die christlichgeistlichen Aemter und Functionen in die Terminologie des Heidenthums. Da er es mit weltlichen Würden und Dingen eben so machte, ist seine italienische Bearbeitung seines Werks für den Historiker brauchbarer, als die lateinische; der Aesthetiker aber muß die lateinische vorziehen. Diese hat, bei aller Aengstlichkeit, doch eine scheinbar antike Schönheit. Aber die Uebersetzung einer Nachahmung konnte nicht wohl

anders, als so frostig ausfallen, wie Bembo's italienische Bearbeitung seiner venezianischen Geschichte ausgefallen ist. Bembo, dem an der Schönheit der Darstellung Alles gelegen war, konnte die Gelegenheit, erdichtete Reden nach dem Beispiele der Alten in seine Erzählung zu verweben, noch weniger, als Machiavell und Guicciardini, unbenutzt lassen. Auch diese Reden nehmen sich in der lateinischen Ausarbeitung weit besser, als in der italienischen aus, besonders da, wo in jener der Bericht in Infinitiven die Stelle der unmittelbaren Rede vertritt, was im Italienischen, wie in andern neueren Sprachen, ohne die widerlichste Weitschweifigkeit und Monotonie nicht nachgeahmt werden konnte t). Das einzige Verdienst, das

3. t) Man vergleiche zur Probe folgende Stelle des lateinischen und italienischen Textes:

Tum Marcellus, facto a collega silentio, in hunc est modum loquutus: Nihil sibi dubitationis dari, si ea ita essent, quemadmodum Pisanus dixisset, quin sit ab invadendis hostium finibus Tridentique oppugnatione abstinendum, quae enim ejus regionis pars, quod municipium tanti esset, vt cum ejusmodi conflatione belli, totiusque Germaniae irritatione, consensuque comparetur. Verum habere se rem suo quidem judicio longe secus. Nam neque Germanorum copias sua se sponte dissipavisse: sed cum rei frumentariae inopia coactas, tum stipendio non persoluto egentes, desperantesque, domum quemque suam reuertisse: neque qui collectam jam manum, prospereque agentem commeatu supportando alere, stipendiisque repraesentandis retinere, ne diffugeret, non potuerit, eum noue conficiendo exercitui stipem alimentaque subministraturum: multo enim facilius contineri stantia, quam lapsa prostrataque subleuari.

Dieß übersetzt Bembo selbst:

Dette avendo queste cose M. Luca e taciutosi; M. Gi-

das Bembo's italienischem Erzählungsstyle nicht abgesprochen werden kann, ist eine musterhafte Correctheit und Politur der Sprache.

Weniger schimmernd, aber mehr im Geiste der wahren Prose geschrieben ist die neapolitanische Geschichte des Angelo di Costanzo [u]), der, wie oben erzählt ist, auch als lyrischer Dichter Achtung verdient. Er faßte schon in seinem Jünglingsalter den Entschluß, der Geschichtschreiber seines Vaterlandes zu werden [x]). Liebe zur Poesie und jugendliche Schüchternheit hielten ihn eine Zeitlang von der Aus-

Girolamo Marcello così parlò: che egli punto non dubiterebbe, se vero fosse ciò che il suo collega avea detto, che non fosse da entrare nè luoghi de' nimici, ne porre l'assedio a Trento; perciocchè qual parte di quella contrada, o qual Città che essi preso avesseno, sarebbe da essere posta in comparazione di tale guerra, e dell' onta e dello irritamento di tutta la Magna contra essi. Ma per suo avviso, la cosa stava altramente, perciocchè nè i nimici s'erano di loro volontà dissipati; anzi a forza tra per bisogno della vettovaglia, e perchè non erano pagati, povero e disperato s'era ciascuno alla sua casa tornato. E chi un essercito già raccolto, e che prosperamente si adopera, non può di cibo nutrire, ed il soldo al suo tempo darli, e alla fine ritenerlo, che non fugga, non potrà eziandio somministrare vettovaglia e dinari ad un nuovo, che sia da farsi. Conciossiacosa che molto più agevolmente si mantengono le cose che in piè stanno, che le a terra cadute non si rilevano.

Libr. I.

u) *Istoria del regno di Napoli*, nach der vor mir liegenden Ausgabe, Nap. 1735. 4to.

x) Er erzählt selbst die Entstehung seines Werks in der Einleitung.

Ausführung dieses Entschlusses ab. Aber der Rath des Sanazzar, den er kindlich verehrte, und noch eines verständigen Freundes, der vielleicht auch einsah, daß Angelo di Costanzo sich unter den Dichtern doch nur an andere anschließen konnte, bestimmte ihn von neuem, besonders der Wahrheit zu Liebe durch ein historisches Werk die Irrthümer des Collenuccio zu widerlegen, der vor ihm die Geschichte des neapolitanischen Reichs geschrieben hatte. Ein wenig religiöse Vorliebe für die Sache des päbstlichen Stuhls, dem Collenuccio nicht ergeben gewesen war, scheint sich in den Wahrheitseifer des Costanzo gemischt zu haben. Von der ersten Seite seines Buchs an bemerkt man den Anhänger des Pabstes. Aber er wollte doch mehr, als schön erzählen. Er verwechselte nicht, wie Bembo, das Wesen der schönen Prose mit eleganter Diction. Um gemeinnütziger zu seyn, wie er selbst sagt, schrieb er Italienisch und nicht Lateinisch. Aber ihm fehlte Machiavell's und Guicciardini's politischer Blick; und sein Styl ist gedehnt und monoton [y]). Erdichtete Reden in seine Erzählung ein-

y) Z. B. im ersten Buche, wo er sich besonders gegen den gottlosen Kaiser Friedrich II. ereifert:

Quì mi pare, per difesa de la memoria di quei duo Cavalieri, ripetere alcune cose de gli anni passati; e *dico, che* infestando Federico Imperatore con ogni sorte di crudeltà la Chiesa Romana con infinito dispregio di Dio, e de la religione Cristiana, acquistò un' odio universale nell' uno, e nell' altro Regno, perche parea cosa scelerata, e empia, che a quel tempo, che di tutte le Provincie d'Europa erano Cristiani a guerreggiare in Asia contra infedeli, si vedesse l'Imperator de' Christiani con un grande Esercito de' Saraceni far così crudel guerra al Papa, uccidendo con diverse, e strane

einzuschalten, ermangelte auch er nicht, und die Veranlassung, die er dazu nahm, erinnert zuweilen etwas komisch an die alten Ritterromane, z. B. als er vor der Schlacht zwischen Carl von Anjou und dem unglücklichen Conradin von Schwaben den französischen General Alard den Rapport von der Recognoscirung der Feinde in einer ceremoniösen Privatrede an den König Carl vortragen läßt [z]). In den Uebergängen von einer Begebenheit zu der andern wußte er sich ohne gemeine Wendungen nicht zu helfen [a]). Die Berichtigung des Collenuccio, den er als einen vorsätzlichen Verfälscher der Wahrheit angreift, stört ihn auch alle Augenblick aus der historischen Ruhe auf, und unterbricht den Zusammenhang der Erzählung. Sein Verdienst ist, daß er die Wahrheit liebte, einer klaren Darstellung sich befliß, und keine Schönheit des historischen Styls affectirte, die außer dem Kreise seines Talents lag.

Zu den historischen Werken, die nicht ohne rhetorisches Verdienst sind, gehört aus dieser Periode auch Giambatista Adriani's Geschichte seiner

ne specie di tormenti, non solo quelli segnati di croce, che militavano contra di lui, che a qualche scaramuzza fusser presi, ma ancora tutti quelli, etc. Und dieß ist erst die Hälfte der Periode.

z) Gegen das Ende des ersten Buchs. Die Rede fängt an: Sire, la Maestà vestra conviene sperare più nella prudenza, che nella forza, perchè, come io m'avveggio, noi siamo molto inferiori a' nimici, tra quali s'intende, che tanto della nazione Tedesca, quanto delle Italiana, sono capitani espertissimi, etc.

a) Z. B. Or ritornando al proposito, dico, etc.

Lib. VI.

ner Zeit [b]). Adriani war in seiner Jugend Soldat; in seinem reiferen Alter wurde er Professor der Beredsamkeit zu Florenz. Auf Verlangen des Herzogs Cosmus I. setzte er die Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts da fort, wo Guicciardini's Werk abbricht. An Ausführlichkeit übertrifft er noch seinen Vorgänger, der kein Muster pragmatischer Kürze ist. Indessen erzählt er als denkender Mann. Sein Styl hat nichts hinreißendes; aber er ist klar, unpedantisch, und unaffectirt. Adriani lebte bis zum Jahr 1579. Erst nach seinem Tode wurde sein historisches Werk durch den Druck bekannt.

Mehrere der vorzüglicheren unter den italienischen Historikern des sechzehnten Jahrhunderts schrieben lateinisch, z. B. der zu seiner Zeit nicht wenig bewunderte Paolo Giovio, gewöhnlich Paulus Jovius genannt. Andre, z. B. der Kritiker und Literator Benedetto Varchi, der auf Verlangen des Herzogs Cosmus I. die letzten Begebenheiten des florentinischen Staats erzählte, zeichneten sich auf keine Art durch Styl und Darstellungskunst aus.

* * *

III. Neben der wahrhaft historischen Prose bildete sich die didaktische, die bis dahin in der neueren Litteratur auch nur noch im Keim existirte, mit dem

b) Ausführliche Nachricht von Giambatista Adriani's Leben und Schriften giebt Mazzuchelli. Die erste Ausgabe seiner *Istoria de' suoi tempi* erschien zu Florenz, im J. 1583, in einem Foliobande von 941 Seiten, abgetheilt in 22 Bücher.

dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts nach den Mustern der alten Classiker aus; und der Mann, der in der italienischen Sprache diese neue Bahn brach, war wieder Machiavell.

Die wissenschaftlichen Schriften Machiavell's sind alle politischen, einige besonders militärischen Inhalts. Die Kritik dieses Inhalts gehört nicht hierher. Bemerkt zu werden aber verdient auch hier, daß die Cultur der didaktischen Prose von keiner Art von Gegenständen glücklicher ausgehen konnte; denn politische Untersuchungen im Geiste Machiavell's knüpfen die praktische Philosophie an die Staatengeschichte, geben Veranlassung, jede Seite des menschlichen Herzens und alle Verhältnisse des gesellschaftlichen Lebens zu berühren, und schränken den forschenden Geist auf keinen Schulkreis und keine Schulsprache ein. Die ausführlicheren Werke, durch die Machiavell sein Talent zum rein didaktischen Styl vorzüglich bewiesen hat, sind seine Abhandlungen über die erste Decade des Livius c) und sein Fürst d).

Die Abhandlungen über den Livius folgen als Anmerkungen ihrem Texte, sind also mehr eine zufällige Verbindung politischer Fragmente, als ein wissenschaftliches Ganzes. Die Idee eines solchen Werks war indessen neu, und die Ausführung ist ganz des prag-

c) *Tre libri de' discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio.* In den Opp. Tom. III. Zuerst gedruckt zu Rom, im J. 1531 und 1532. S. *Fontanini*, p. 346.

d) *Il Principe.* In den Opp. Tom. III. Der Titel ist eben deßwegen so anstößig, weil er so kurz ist.

pragmatischen Geschichtschreibers der florentinischen Republik würdig. Klarheit und Präcision, das Wesen des didaktischen Styls, vermißt man nirgends. In jeder Zeile herrscht ein Geist der Sache, nicht der Phrasen; und doch ist Sorgfalt auf den Ausdruck verwandt. Aber die wesentliche Verschiedenheit der lateinischen und der italienischen Sprache scheint Machiavell bei seinem didaktischen Styl noch weniger, als bei dem historischen, empfunden zu haben. Deßwegen sind die Perioden in seinen Abhandlungen noch monotoner, als in seinen Geschichtsbüchern. Er war zu verständig, um die Sprache der Wahrheit durch rhetorische Figuren verschönern zu wollen; aber er bedachte nicht, daß eine neuere Sprache, der die freie Wortversetzung der griechischen und lateinischen versagt ist, weit mehr Mannigfaltigkeit der Wendungen bedarf, wenn sie nicht steif und schläfrig werden soll [e]). Eben diese Monotonie bemerkt man auch in den übrigen politischen Schriften Machiavell's, besonders in seinem Fürsten. Aber dieses Buch ist auch, was man kaum glauben sollte, ein Jugendversuch des großen Staatsmannes. Denn er schrieb es noch

e) Man lese z. B. folgende Stelle, wo ein *perchè* das andre vor sich her treibt, ohne den Zusammenhang dadurch zu verdeutlichen:

E facil cosa è considerare donde nasceva quell' ordine e donde proceda questo disordine; *perchè* tutto viene dal viver libero allora, e ora dal viver servo. *Perchè* tutte le terre e le provincie che vivono libere in ogni parte, come di sopra dissi, fanno i progressi grandissimi. *Perchè* qui vi si vede maggiori popoli, per essere i matrimonj più liberi, e più desiderabili dagli uomini; *perchè* ciascuno procrea volontieri quelli figliuoli che crede potere nutrire, etc.

Discorsi, Libr. II.

noch vor dem Tode des Lorenz von Medici, dem er es zugeeignet hat, also zu einer Zeit, wo er selbst noch nicht drei und zwanzig Jahr alt war. Der Sinn und Zweck des ganzen Werks liegt so klar am Tage, daß es eben durch diese Klarheit mehrere Augen verblendet hat. Wer an dem Buchstaben kleben bleibt, hält dieses Buch für eine Schule des Despotismus; und wer es, um des Verfassers willen, als eine Satyre auf die Despoten deuten will, wird durch den ernsthaften und unsatyrischen Ton und durch die Zuschrift an Lorenz von Medici widerlegt. Eher könnte man es eine Satyre auf die Völker nennen. Machiavell kannte seine Italiener und in ihnen die meisten Völker zu gut, als daß er ihnen die Befolgung der republikanischen Grundsätze, denen er selbst anhing, hätte ansinnen können. Er glaubte also den Völkern, die eines Herrn bedürfen, und den Großen, die sich durch List, Gewalt, und zufällige Autorität der Oberherrschaft über widerstrebende Völker bemächtigen wollten (und solcher Großen gab es damals fast so viele in Italien, wie ehmals im alten Griechenland), die Wahrheit verrathen zu dürfen, daß es für das öffentliche Wohl so ziemlich gleichgültig ist, ob der Vorsteher des Staats, wenn er seinen wahren Vortheil versteht, Tugenden wirklich besitzt, oder nur aus Ehrgeiz affectirt, und daß dem Fürsten, der jede Tugend zur rechten Zeit als Mittel zur Behauptung der Herrschaft zu benutzen versteht, keine Empörung den Zepter entreißen, und keine auswärtige Macht die öffentliche Achtung versagen wird, auf die er nach seinem Range Anspruch macht. Hätte Machiavell sein verrufenes Buch: Der kluge Usurpator genannt, so würde es schwerlich ein sonderliches Aergerniß erregt haben. Aber er nannte es, keck und schadenfroh,

indem

indem er an die italienischen Fürsten seines Zeitalters dachte, Der Fürst, und beleidigte durch diesen Titel sowohl diejenigen Fürsten, die sich einer reineren Denkart bewußt waren, als die Usurpatoren, die gern gesagt hätten, daß sie nicht gemeint wären, wenn Machiavell sie nur bei ihrem rechten Namen genannt hätte. Lorenz von Medici verstand seinen jungen Lehrer, und schwieg. Erst in der Folge wurde dieses Buch öffentlich verbrannt. Man ahndete einen geheimen Sinn des beleidigenden Titels, eine Aufforderung an die Klügeren unter den republikanisch gesinnten Unterthanen italienischer Fürsten, sich ihrer politischen Unterwürfigkeit zu schämen, wenn die Fürsten, denen sie gehorchten, nicht als kluge Usurpatoren regierten; und dieser geheime Sinn läßt sich, wenn man Machiavell's republikanische Grundsätze kennt, nicht wohl bezweifeln. Um ihn aber für gemeine Augen noch tiefer zu verhüllen, hatte Machiavell die Kühnheit, sein Buch dem Lorenz von Medici zuzueignen und ihn, zum Beschlusse der Abhandlung, feierlich aufzufordern, als ein neuer Moses die Italiener vom Joche der auswärtigen Mächte zu befreien. Was konnte nun das Publicum von dem Buche denken? Ob es zu billigen ist, daß Machiavell auf diese Art den Titel seines Buchs mit dem Inhalte und diesen wieder mit der Zueignung in Widerspruch brachte, um diejenigen Leser zu necken, die ihn zu verstehen nicht berufen waren, ist hier nicht der Ort, zu untersuchen. In der Geschichte der Redekunst aber ist Machiavell's Fürst durch diese Behandlung seines Gegenstandes nicht weniger merkwürdig, als in der Geschichte der Politik durch den Gegenstand selbst. Auch mehrere kleinere Abhandlungen von Machiavell beweisen, wie

eine

eine klare und freie Ansicht der Sache den wahren Gedankenstyl bildet und belebt.

Machiavell war auch der Erste, der dem didaktischen Style in italienischer Sprache nach antiken Mustern die dialogische Form gab. Zu dieser Einkleidung wissenschaftlicher Wahrheiten neigte sich damals die Denkart aller italienischen Gelehrten, die ohne scholastische Geschmacklosigkeit philosophirten. Der Sieg, den die platonische Philosophie unter der Pflege der Mediceer über die aristotelische gewonnen hatte, reizte die neuen Platoniker, auch nach Plato's Manier in Dialogen zu philosophiren. Einige geistvolle Anhänger des Aristoteles versuchten dagegen, auch die peripatetische Philosophie zu dialogiren. Dazu kam noch das Beispiel des Cicero, dessen Styl für unübertrefflich galt. Die erste glückliche Nachahmung der dialogisch-philosophischen Schriften des Cicero waren Machiavell's sieben Bücher von der Kriegskunst f); und bis jetzt hat noch kein Schriftsteller einer Abhandlung, die nur für Kunstverständige oder die es werden wollen, geschrieben zu seyn scheint, durch vielseitige und edle Behandlung mehr kosmopolitisches und ästhetisches Interesse gegeben. So wie Plato und Cicero ihre Zeitgenossen redend einführten, glaubte auch Machiavell seinem damals schon verstorbenen Freunde Cosimo Rucellai und einigen andern geschätzten Staatsmännern seiner Zeit die Theorie der neueren Kriegskunst nach seinen eignen Ideen in den Mund legen zu dürfen. Erzählend fängt er an. Aber die historische Einfassung der dialogischen Unterhaltung scheint ihm zu umständlich gewesen zu seyn. Denn sobald das Gespräch anfängt, berichtet er nicht mehr, wie Cicero,

f) *Dell' arte della guerra*, in den Opp. Vol. II.

cero, daß der Eine sagte, und der Andre antwortete. Er führt sogleich die Personen redend ein und bezeichnet, was sie vortragen, nur mit ihrem Namen, was auch schon Plato nach ähnlichen Einleitungen öfter gethan hatte. Welch ein Meister im freien Styl des Dialogs Machiavell war, beweisen seine Lustspiele. Um so mehr darf man sich wundern, daß seine wissenschaftlichen Dialogen, mit jenen verglichen, steif und monoton sind. Die Vereinigung der systematischen Pünktlichkeit mit den freien Wendungen des Gesprächs scheint er nicht der Mühe werth geachtet zu haben, ohne die sie doch selbst dem beredten Plato schwerlich gelungen wäre [g]).

Unabhängig von dem Beispiele Machiavell's, aber, wie er, unverkennbar nach dem Muster des Cicero, schrieb der ritterliche Graf Baldassar Castiglione, der unter den Sonettensängern schon genannt ist, in den ersten Decennien des sechzehnten Jahr-

g) Nach einer historischen Einleitung fängt das Gespräch so an:

Cosimo. Voi avete aperto la via ad un ragionamento, quale io desiderava, e vi prego che voi parliate senza rispetto, perchè io senza rispetto vi domanderò; e se io domandando o replicando scuserò o accuserò alcuno, non sarà per scusare o accusare, ma per intendere da voi la verità.

Fabrizio. Ed io saro molto contento di dirvi quel che io intenderò di tutto quello mi domanderete, il che se sarà vero o no, me ne rapporterò al vostro giudicio. E mi sarà grato mi domandiate, perchè io sono per imparar così da voi nel domandarmi, come voi da me nel rispondervi; perchè molte volte un savio domandatare fa ad uno considerare molte cose, e conoscerne molte altre, le quali, senza esserne domandate, non avrebbe mai conosciute.

Jahrhunderts seinen Hofmann (*il Cortegiano*) [h]: Hätten nicht ganz andre Zeiten ganz andre Sitten herbeigeführt, so würde dieses Buch jetzt noch ein Handbuch der höheren Stände seyn und nicht von dem Geschichtschreiber der Litteratur und der Sitten unter den litterarischen Seltenheiten aufgesucht werden müssen. Wer es einiger Aufmerksamkeit würdigt, wird finden, wie viel Ursache der Kaiser Carl V. hatte, auf die Nachricht von dem Tode des Grafen Castiglione zu sagen, "daß einer der besten Ritter der Welt gestorben sei"; denn nie hat ein Mann, der, wie Castiglione, in der großen Welt und unter den Waffen lebte, das Ideal eines ritterlichen und gebildeten Edeln in einer so prunklosen und correcten Manier gezeichnet. Auf systematische Pünktlichkeit thut er schon in der Einleitung ausdrücklich Verzicht. Sie würde auch die anschauliche Charakteristik nur geschwächt haben. Er läßt eine Gesellschaft von Männern und Frauen aus den ersten Ständen auf dem Schlosse zu Urbino die Untersuchung der Eigenschaften eines preiswürdigen Gesellschafters der Fürsten als ein Gesellschaftsspiel, also im Geiste der Sache, so natürlich verhandeln, als es der Hofton seiner Zeit, der immer noch ein wenig an die ritterlichen Liebesgerichte (Corti d'amore) erinnerte, nur irgend erlaubte. Jeder Herr und jede Dame müssen sagen, welche Tugenden sie an einem geliebten Gegenstande am meisten lieben [i]). Dieß führt denn unvermerkt zur Entwicke-

h) Il libro *del Cortegiano*, del Conte Baldassare Castiglione. Ich kenne nur die Aldinische Ausgabe, Venedig, 1533

i) Vorrei adunque, sagt Einer von der Gesellschaft, che questa sera il nostro giuoco fosse, che ciascun dicesse, di

wickelung des Ideals, nach welchem der Graf Castiglione sich selbst auszubilden bemüht gewesen war. Ueber das Verhältniß des Adels zu den Fürsten wird besonders viel Gutes gesagt [k]).

Neben diesem Buche nehmen sich die asolanischen Untersuchungen (*gli Asolani*) des Cardinal Bembo, die ungefähr um dieselbe Zeit geschrieben wurden, nicht zum vortheilhaftesten aus. Sie werden gewöhnlich unter die Novellen und Romane gestellt; aber sie wollen doch diesen nur durch das romantische Oberkleid gleichen. Bembo wollte eine feierliche Zusammenkunft von Herren und Damen bei der Vermählung einer Königin von Cypern auf einem Landschlosse zu Asole im Venezianischen nur als Veranlassung benutzen, um diese Gesellschaft über das Wesen, die Freuden, und die Leiden der wahren Liebe disputiren zu lassen. Man sieht der Anlage des ganzen Buchs bald an, daß es eine Nachahmung der tusculanischen Untersuchungen des Cicero seyn

di che virtù pricipuamente vorrebbe che fosse ornata quella persona, ch'egli ama.

k) Z. B.

Non è impossibile, ne maraviglia che il Cortegiano indrizzi il Principe à molte virtù, come la giustizia, la liberalità, la magnanimità, le operationi delle quali esso per la grandezza sua facilmente puo mettere in uso, e farne abito: il che non puo il Cortegiano, per non aver modo d'operarle; & cosi il Principe indutto alla virtù dal Cortegiano, puo divenir piu virtuoso che'l Cortegiano: oltra che dovete saper che la cote, che non taglia punto, pur fa acuto il ferro: pero parmi che ancora che'l Cortegiano instituisca il principe, non per questo s'habbia à dir che egli sia di piu dignità che'l principe.

Libr. IV.

seyn soll [l]). Man thut ihm also zwiefaches Unrecht, wenn man es zu den Novellen zählt; denn das Interesse der Erzählung fehlt ihm durchaus, und durch die Einfassung der verschiedenen Theorien der Liebe, die es enthält, wird es zu keiner Novelle. Aber die Vereinigung des ciceronianischen Styls mit dem romantischen des Boccaz war auch kein glücklicher Gedanke. Nur die Reinheit der Diction erhält den zierlichen Prunk der asolanischen Untersuchungen noch in einigem Ansehen, so beliebt sie zu ihrer Zeit auch waren [m]). Bembo war, als er sie schrieb, acht und zwanzig Jahr alt.

Nachahmer der rein didaktischen Prose des Cicero war der Erzbischof Della Casa [n]). Die Sonette dieses feinen Prälaten wurden oben nur im Vorbei

l) Schon der Herausgeber der alten Ausgabe (Venedig, 1553) sagt in der Vorrede: Fece (sc. il Bembo gli Asolani) ad imitazione delle Tusculane di M. Tullio.

m) Novellenprose ist es z. B., wenn die Freuden, die der Anblick der Geliebten giebt, ausgemahlt werden:
Ma egli non è percio questa ultima delle sue dolcezze che al cuore li passano per le luci. Altre poi sono e possono ognihora essere senza fine; sicome è il vedere la sua donna spaziando con altre donne premere le liete erbe de verdi prati; o de puri fiumicelli le freschissime ripe; o la consenziente schiera de marini liti incontro a soavi zephiri caminando, talhora d'amorosi versi discrivendo al consapevole amante la vaga rena.
Libr. II.

n) Ausführlich, mitunter auch langweilig genug, ist das Leben des Della Casa erzählt von Giovan-Battista Casotti vor der vollständigen Ausgabe der *Opere di Monsignor Giovanni della Casa*, Venez. 1752. 3 Voll. in 4to.

beigehen mitgezählt, weil sie zu arm an poetischem Inhalt sind; und seiner scandalösen Scherze, die er nachher durch ein exemplarisches Leben gut zu machen suchte, konnte noch weniger ausführlich gedacht werden. Sein Name gilt bei den italienischen Litteratoren nicht wenig. Aber mehr der Vielseitigkeit und Feinheit seiner litterarischen Bildung, als der Energie seiner Talente, verdankt er seine Celebrität. Giovanni della Casa war geboren zu Florenz um das Jahr 1503. Durch die Verbindungen seiner angesehnen Familie war der Weg des Glücks für ihn gebahnt. Er widmete sich dem geistlichen Stande. Im vier und dreißigsten Jahre seines Alters erhielt er eine Stelle bei der apostolischen Cammer zu Rom. Von dieser Zeit an vereinigte er die Beschäftigungen eines Geistlichen, eines Staatsmannes, und eines Gelehrten, wie mehrere ausgezeichnete Männer seiner Nation. Er stieg bis zur Würde eines Erzbischofs von Benevent. Als päbstlicher Nuntius betrieb er besonders die Allianz der französischen und venezianischen Regierung mit dem Pabst Paul III. gegen den Kaiser Carl V. Nach dem Tode des Pabstes Paul III. sank sein politisches Ansehen. Er lebte nun mehr in litterarischer Muße. Ohne den Cardinalshut, auf den er rechnete, erhalten zu haben, starb er im J. 1556. Das Buch, durch das er sich einen Rang von einiger Bedeutung unter den didaktischen Schriftstellern in seiner Muttersprache erworben hat, ist sein Galateo oder über das gute Betragen in Gesellschaften (*Galateo, ovvero de' Costumi*). Die Form dieser Abhandlung ist unverkennbar eine Nachahmung der Bücher des Cicero von den Pflichten. Sogar die erste Periode, in welcher Cicero seinen Sohn anredet, glaubte Della Casa so pünktlich, als es die Verschiedenheit

des

des Inhalts und der Umstände erlaubte, nachbilden zu müssen o). Da er selbst keinen Sohn haben durfte, läßt er einen treuherzigen Alten den Ciceronianer machen, um einen jungen Mann in der Kunst des Lebens zu unterrichten. Zu seiner Zeit konnten die Verhaltungsregeln, die der alte Galateo systematisch vortragen muß, auch durch sich selbst interessiren. Kenner der heutigen Ueberverfeinerung der Geselligkeit möchten wohl wenig Neues darin finden. Das Buch ist in Capitel abgetheilt. Wo der Styl des della Casa sich am wenigsten ängstlich an den Cicero schmiegt, hat er weit mehr Leichtigkeit, als wo er bis zum Uebermaß ciceronisirt p). Noch ein ähnliches Werk schrieb Della Casa lateinisch unter dem ganz ciceronianischen Titel: De officiis. Von ihm selbst ist auch die italienische Uebersetzung.

Die

o) Das Buch fängt an: Conciosiacosache tu incominci pur ora quel viaggio, del quale io ho la maggior parte, come tu vedi, fornito, etc. Und nun läuft die langgestreckte Periode bis gegen das Ende der folgenden Quartseite herab.

p) Gut bemerkt und ausgedrückt ist z. B. folgendes:
Ma ci e un' altra maniera di ciremoniose persone, le quali di ciò fanno arte e mercatanzia e tengonne libro e ragione. Alla tal maniera di persone un ghigno, e alla cotale un riso; e il piu gentile sedrà in sulla seggiola, e il meno sulla panchetta: le quai cerimonie credo, che siano state traportate di Spagna in Italia; ma il nostro terreno le ha male ricevute, e poco ci sono allignate conciosia chè questa distinzione di nobiltà cosi appunto a noi e nojosa, e perciò non si dee alcuno far giudice a dicidere, chi è più nobile, o chi meno.

Capit. XVII.

Die Form von Vorlesungen erhielt bald darauf der didaktische Styl in italienischer Sprache durch Benedetto Varchi, einen gelehrten Mann, dessen prosaische Schriften wenigstens seine Verse übertreffen [q]). Er war der Sohn eines florentinischen Rechtsgelehrten, gegen dessen Wunsch er selbst die Jurisprudenz aufgab, um sich ganz mit Philosophie und schöner Litteratur zu beschäftigen. Der Herzog Cosmus I. trug ihm auf, die Geschichte der letzten Revolutionen der florentinischen Republik zu schreiben. Varchi erfüllte das Verlangen seines Fürsten so gut er konnte. Zur Belohnung erhielt er eine einträgliche Präbende. Seine florentinische Geschichte scheint indessen nicht mehr Leser gefunden zu haben, als seine trockenen Sonette. Seine philosophischen und kritischen Schriften kamen in besseren Ruf. Jene, die er als Abhandlungen zuerst in verschiedenen Akademien vorlas, gab er nachher unter dem Titel Vorlesungen (*Lezioni*) heraus [r]). Er scheint durch diese Vorlesungen besonders haben zeigen zu wollen, daß sich auch die peripatetische Philosophie, der er anhing, und nicht nur die platonische, mit eleganter Darstellung vereinigen lasse. Aber es fehlte ihm selbst zu sehr an philosophischem Geiste, als daß er an einem Gegenstande eine neue Seite hätte entdecken können; und auch sein Geschmack war fast ganz auf philologische Correctheit beschränkt. Er konnte durch seine philosophischen Vorlesungen Ideen und Grundsätze des Aristoteles, so

q) Sein Leben steht vor den neueren Ausgaben seines kritischen Werks *Ercolano*, das im folgenden Capitel genauer angezeigt wird, unter andern vor der Ausgabe: Padova, 1740. 2 Voll. in 8vo.

r) *Lezioni* di M. *Benedetto Varchi*, nach der vor mir liegenden Ausgabe, *Firenze*, 1560. 2 Voll. in 8vo.

so gut er sie verstand, popularisiren, aber auch nichts weiter. Die erste Vorlesung handelt, der Ueberschrift nach, von der Natur, enthält aber fast nichts als Worterklärungen und Machtsprüche, durch die entschieden werden soll, was die Natur in jeder Hinsicht ist und nicht ist. In der zweiten wird die Geschichte der Erzeugung des menschlichen Körpers, in Capiteln, mehr physiologisch nach dem Aristoteles erzählt, als beurtheilt. Dasselbe Thema wird in der dritten Vorlesung fortgesetzt, um die Möglichkeit der Ungeheuer zu erklären. Die zweite Abtheilung dieser Vorlesungen handelt von nichts als Liebe. Einige derselben kann man romantisch-pedantische Predigten nennen; denn sie handeln aristotelisch ein Thema der Liebe ab nach Anleitung eines Sonetts von Petrarch, Della Casa und Andern. Allen liegt zum Grunde die schulgerechte Unterscheidung vierlei Arten von Liebe, als da sind die natürliche, die thierische, die vernünftige und die verständige Liebe, die denn wieder in eben so wunderliche Unterabtheilungen zerschnitten werden *). Varchi meinte es mit seinem Ari-

s) Sono dunque generalmente *quattro sorti d'amore; naturale* (per cominciare dal piu basso, e men perfetto) *animale; razionale; & intellettuale.* Delle quale havendo noi altra volta in questo luogo stesso, e sopra questa medesima cattedra lungamente favellato, non diremo altro al presente; ma pigliando solo l'amore razionale, cioè quello, che è propio de gl' uomini, lo divideremo, come genere, nelle sue spezie. Diciamo dunque, che favellando noi dell' amore razionale, cioè di quello, che le creature ragionevoli all' altre creature ragionevoli portano mediante alcuna cosa, la quale ò sia veramente, ò paia lor bella; è necessario, che

Aristoteles und mit der didaktischen Prose gut genug; aber er war ein Buchstabengelehrter. Er übersetzte auch den Boethius und das Buch des Seneca von der Wohlthätigkeit in's Italienische. In der Geschichte der Kritik muß seiner Bemühungen noch ein Mal gedacht werden. Er starb im J. 1566.

Das Verzeichniß andrer italienischer Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts denen es noch weniger, als den in diesem Fache berühmten Männern Della Casa und Varchi gelang, ihre antiken Vorbilder im didaktischen Styl zu erreichen, findet man bei mehreren Litteratoren t). Der Mann aber, der es in diesem Style bis zur classischen Vortrefflichkeit brachte und dadurch in der Geschichte der italienischen Litteratur fast einzig ist, verdient um so mehr unsre besondre Aufmerksamkeit.

Speroni.

Sperone Speroni, der ernsthafte Lucian der Italiener, dessen verunglücktes Trauerspiel oben nicht mit Stillschweigen übergangen werden durfte, wurde geboren zu Padua im J. 1500 u). Sein Vater war einer von den Patriziern dieser damals schon venezianischen Stadt. Sein praktisch philosophischer Kopf mach-

che chiunche ama, ami alcunà creatura ragionevole, ò uomo, ò donna, che sia.

Lezione dell' Amore.

t) Z. B. bei *Fontanini*, p. 638 ff.

u) Sein Leben steht vor dem fünften Theile der Ausgabe seiner *Opere*, Padova, 1740.

machte ihn zu einem aufmerksamen Zuhörer des feinen Peripatetikers Pomponazzo, gewöhnlich genannt Pomponatius, zu Bologna. An diesem gefiel ihm ohne Zweifel auch die muntere Art zu räsonniren, zu der er selbst geneigt war [x]). Schon in seinem achtzehnten Jahre wurde er Doctor der Philosophie und Medicin in seiner Vaterstadt. Im zwanzigsten hielt er als öffentlich angestellter Lehrer Vorlesungen über die Logik. Aber die Anhänglichkeit an seinen Lehrer Pomponazzo zog ihn wieder nach Bologna. Erst nach dessen Tode, der nicht lange nachher erfolgte, setzte er seine philosophischen Vorlesungen zu Padua fort. Bald aber nöthigten ihn weitläuftige Familiengeschäfte, sein Lehramt noch ein Mal aufzugeben; und er scheint es nicht wieder angetreten zu haben. Glücklich als Hausvater im Schooße seiner Familie, hörte er nicht auf, für die Welt zu leben. Philosophie und alte Litteratur blieben sein Studium, und beide verwebte er als Schriftsteller in Arbeiten, zu denen ihn nur freie Neigung bestimmte. Einige Mißverständnisse, die der freie Ton seiner Schriften veranlaßte, waren nicht von Dauer. Nur kurzsichtige Pedanten feindeten ihn an. Die allgemeinere Achtung, in der er stand, veranlaßte die venezianische Regierung, ihn auch einige Mal in Staatsgeschäften zu gebrauchen. Bei diesen und einigen andern Gelegenheiten hielt er öffentliche Reden; und wenn es hieß, Speroni werde eine Rede halten, strömte das Publicum von allen Seiten zusammen. Um das J. 1560 ging

x) Eine lehrreiche Charakteristik Pomponazzo's und seiner Philosophie findet man in Hrn. Buhle'ns Gesch. der neueren Philos. II. Band, 2te Abtheil. S. 528 ff.

ging er in Geschäften des Herzogs von Urbino nach Rom. Der Pabst Pius IV. ernannte ihn zum Ritter. Seit dieser Zeit wetteiferten mehrere Fürsten, ihn auszuzeichnen und in ihr Interesse zu ziehen. Mit Ehre überhäuft, erreichte er das Alter von acht und achtzig Jahren. Er starb im J. 1588. Seine Vaterstadt hat ihm eine Statüe errichtet.

Kein italienischer Schriftsteller, selbst Machiavell und Guicciardini in ihren historischen Schriften nicht, hat den Styl der antiken Prose, ohne ihn ängstlich zu copiren, mit so viel Natur, Verstand, Feinheit und Leichtigkeit im Geiste seiner Muttersprache nachgeahmt, als Speroni. Ein glückliches Talent führte ihn früh auf den rechten Weg. Dieß beweisen seine ersten Dialogen, die er schon als Jüngling schrieb. Aber fortgesetztes Studium gab ihm immer mehr Aufklärung über sich selbst und seine Arbeiten; und die rhetorische Besonnenheit, mit der er arbeitete, verleitete ihn nie zur Künstelei. Entschiedene Abneigung gegen die Künstelei und den sonoren, ciceronianisch seyn sollenden Phrasenpomp einiger andern Nachahmer der Alten, wurde ein Hauptzug in Speroni's literarischem Charakter. Seinem denkenden Kopfe lag zu viel an der Wahrheit, als daß ihn das kleine Verdienst hätte erfreuen können, gemeine oder fremde Gedanken durch eine elegantere Bekleidung zu verschönern. Aber der philosophische Tiefblick, den er an seinem Plato und Aristoteles ehrte, fehlte ihm. Dieß verhehlte er sich selbst nicht. Er vergleicht sich mit einem Verliebten, der auf den wirklichen Anblick der Geliebten Verzicht thun müsse und deßwegen keine süßere Unterhaltung kenne, als ihr Bildniß von allen Seiten zu betrachten; denn eben so, sagt er, fühle

er

er sich unfähig, die Wahrheit, in die er verliebt sei, ganz zu besitzen, und schreibe deßwegen Dialogen, um das Bild der Wahrheit von mehreren Seiten zu zeichnen y). Die Subtilitäten der speculativen Philosophie berührte er nur schüchtern, und selbst die praktische Wahrheit verfolgte er mehr in ihren Resultaten, als in den Principien. Sein herrschendes Talent war ein heller Menschensinn, und seine Ansicht der Philosophie durchaus sokratisch. Mit dieser Denk- und Sinnesart mußte ihm die dialogische Manier des populären Lucian besser gefallen, als die feinere, aber grüblerische des Plato, und weit besser, als die des Cicero, der zu gern über schönen Worten die Hauptsache vergaß. Aber er wollte nicht in Lucian's Geiste Satyren schreiben. Er wollte die Wahrheit nur mit heiterer Stirn auftreten lassen und den Ernst der Vernunft durch geselligen Scherz unterstützen.

Die didaktischen Schriften Speroni's sind theils Dialogen, theils Abhandlungen. In den Dialogen erkennt man am ersten den Schüler Lucian's, aber nicht in allen. Besonders zeigt sich in den späteren, die er in der letzten Hälfte seines Lebens schrieb, und auf die er selbst den meisten Werth legte, mehr ciceronianische Phraseologie als lucianische Unbefangenheit. Die Dialogen von der Liebe (Dialogo di Amore) und von der Würde der Frauen (Della dignità delle Donne), die beide in Erhohlungsstun-

y) In dem Gespräch über die Vorzüge des activen und des contemplativen Lebens sagt er: Nel conoscer la verità, simile sono all' innamorato, il quale non potendo in propria forma vedere la donna sua, del ritratto di lei gli occhi appaga, come egli può; etc.

stunden seines Jünglingsalters entstanden, sind ganz mit der dialogischen Kunst ausgeführt, die nicht nur den freien Gedankenwechsel des natürlichen Gesprächs nachahmt, sondern auch jede Person ihre Meinung charakteristisch ausdrücken läßt. Eben diese Dialogen waren es auch, die ihn in den Ruf eines leichtsinnigen Dilettanten brachten, der es mit der Wahrheit nicht redlich meine. Er fand für nöthig, in der Folge, als ihm selbst diese Jugendversuche beinahe schon fremd geworden waren, eine weitläuftige Apologie derselben (Apologia dei Dialogi) in das Publicum zu schicken. Plato's und Cicero's Manier ahmte er besonders dadurch nach, daß er gewöhnlich noch lebende oder kurz vorher verstorbene und damals in Italien allgemein bekannte Personen redend einführte [z]). Zur Abwechselung läßt er aber auch ein Mal in

z) Z. B. über die Würde der Frauen unterhalten sich Michele Barozzi, ein venezianischer Patrizier, und Daniele Barbaro, Bischof von Aquileja, beide damals bekannte Personen. Der Anfang dieses Dialogs giebt auch ein gutes Beispiel von der Manier Speroni's:

Mich. Che andate pensando così soletto, M. Daniele? Certe il cielo Perepatetico non dee essere il paradiso dell' anime; che studiando come voi fate, voi non sareste sì maniconico. *Dan.* Ad altro cielo era volto il mio animo, che non è quel d'Aristotele; il qual cielo col suo splendore divino m'empie il petto di quella nobile meraviglia, che voi chiamate marinconia. *Mic.* Queste sono parole che tengono più del verso che della prosa, e facilmente farebbono invidia al Petrarca: ma se parlate d'alcuna donna, sia chi si vuole questa cotale, io non v'intendo se non dell' Obizza. *Dan.* Nè io l'intendo altramento: ma che sapete dell' Obizza, che la vedete si rade volte, nè mai l'udiste parlare? *Mic.* Basta che io la conosco per fama. *Dan.* Quale al mio corpo è questa ombra, che nulla o poco gli s'assi-

in Lucian's Geiste eine allegorische Person, den Wucher, als Advocaten in seiner eigenen Sache lange Reden halten. Ueberhaupt nahm er es mit dem Titel Dialog nicht genau. Wie seine Laune es wollte, trat er bald näher auf die Seite des Lustspieldichters, bald machte er mehr den Lehrer, bald den Redner; und wenn nur durch seine Darstellung die verschiedenen Ansichten des Gegenstandes, den er behandelte, charakteristisch geschieden waren, hatte er, nach seiner Theorie, nicht gegen die dialogische Kunst gefehlt. Ohne diese ihm ganz eigene Theorie würde er in seinen späteren Dialogen, z. B. in dem vom Studium der Geschichte (Dialogo della Istoria) nicht die Leichtigkeit des natürlichen Gesprächs aufgeopfert haben, um sich wissenschaftlicher auszudrücken [a]). Auch würde er ohne diese falsche Theorie, die das Dialogische mit dem Dialektischen verwechselte, nicht die Wissenschaft der Beredsamkeit in den Dia-

s'assimiglia, tale è la fama di lei alle virtù sue; al cui valore niuna fama mortale non è da essere pareggiata.

Opp. T. I. p. 46.

a) Man vergleiche den Anfang des zweiten Theils dieses Gesprächs mit dem des vorhin angeführten. Paolo Manuzio erneuert den Discurs mit folgenden Worten, wie vom Catheder:

La natura della materia da noi trattata al presente, mi tira a chiedervi di una grazia, che forse indarno domandarò. La grazia è questa; di qual linguaggio più che d'ogni altro servir si debba l'istorico, volendo uom scriver senza suo biasimo le umane imprese onorate di guerre e paci di tutto 'l mondo. Fama è che'l vostro filosofo, che regge il nostro ragionamento, volto del tutto alla contemplazion delle cose, poca stima solesse far d'ogni lingua, e perciò forse non ne parlò.

Opp. T. II. p. 250.

Dialogen über die Rhetorik (Dialogi della Rettorica) abgehandelt und zuletzt gar seinen kritischen Versuch über die Poesie Virgil's (Dialogo sopra Virgilio) dialogirt haben.

Die Abhandlungen (Discorsi) Speroni's z. B. über den Vorrang der Fürsten (Della precedenza de' principi) übertreffen zwar nicht durch Gedankenfülle, aber durch eine schönere Gedankensprache die Abhandlungen Machiavell's.

Wenn die Menge didaktischer Schriften und der Name ihres Verfassers den Werth derselben erhöhen könnte, würden auch die Dialogen und Abhandlungen des Torquato Tasso hier mit Auszeichnung genannt werden müssen. Ihrer sind so viele, daß sie in der venezianischen Ausgabe seiner Werke zwei Quartbände füllen [b]). Jugendliche Uebereilung trug auch zu ihren Unvollkommenheiten nichts bei; denn Tasso schrieb, wie es scheint, fast alle in seinem reifen Alter. Aber er war einer von den Dichtern, die sich in die wahre Schönheit der Prose gar nicht finden können, weil eine prosaische und doch neue Ansicht des Gegenstandes nicht ihre Sache, und das Unpoetische nach ihrer Vorstellungsart mit dem Trivialen so ziemlich einerlei ist. Tasso's Geschmack war zu rein, als daß er den Widersinn der sogenannten poetischen Prose hätte ertragen oder gar fortsetzen können. Aber, um als Denker den Dichter zu verläugnen, machte er den gemeinen Prosaiker. Manche Stellen in Tasso's Abhandlungen und Dialogen sind mit einer fast unbe-

b) Vol. VII & VIII.

unbegreiflichen Nachlässigkeit hingeschrieben, wie die Feder lief, die nur vor den Schranken des Sylbenmaßes Halt zu machen gewohnt war [c]). Das Interesse poetischer Bilder ersetzten ihm, wenn er nach seiner Art zu philosophiren anfing, aristotelische Subtilitäten, die ihn zuweilen schon beim ersten Auslaufe in ein Gedränge von Wörtern und Begriffen verwickelten, wo sein guter Verstand nicht durchdrang [d]). Und wenn er zum Anfange eines Dialogs um eine Einleitung im Styl des gesellschaftlichen Lebens verlegen war, half er sich auch wohl ein Mal mit den fro-

c) Z. B. in dem Gespräche von der Kunst:

E i sillogismi, *e* l'induzioni, e gli entimemi, *e* gli esempi non potrebbono esser convenevolmente fatti in versi. *E* se leggiamo alcun dialogo in versi come è l'amicizia bandita di Ciro prudentissimo, non stimerem lodevole per questa cagione, ma per altra: e diremo, che il dialogo sia imitazione di ragionamento scritto in prosa senza rappresentazione per giovamento degli uomini civili, e speculativi: *e* ne porrem due specie, l'una contemplativa, e l'altra costumata: *e* 'l soggetto nella prima specie sarà la quistione infinita, o la finita: *e* quale è la favola nel poema, tale è nel dialogo la quistione: *e* dico la sua forma, e quasi l' anima.

d) Das Gespräch von der Kunst wird von Marsilius Ficinus und Christoph Landinus so angefangen:

Land. Che cosa è Arte, o dottissimo Ficino? *Fic.* E' certa ragione. *Lan.* E la natura qual cosa diremo ch'ella sia? *Fic.* Ragione similmente. *Land.* Dunque certa similmente. *Fic.* Così estimo; perch' essendo l'arte imitazione della natura, non può essere alcuna certezza nell' arte, che non sia prima nella natura: oltre a cio, come voi sapete, da Cicerone, e da Boezio, e dagli altri Latini l'una, e l'altra è annoverata nelle cause costanti, come quelle, che operano per lo più. *Land.* Jo credeva che la certezza consistesse nell' operar sempre in un istesso modo.

frostigsten Scherzen e). Man schmälert sein Verdienst überhaupt nicht, wenn man seine prosaischen Werke ignorirt.

Durch die litterarischen Gesellschaften oder Akademien wurden die Vorlesungen (Lezioni) veranlaßt, eine Art von Vereinigung des didaktischen Styls mit dem oratorischen, wozu aber der letzte nur die zufällige Einfassung der Ideen hergab. Varchi's Vorlesungen sind oben angezeigt. Die Verfasser anderer namentlich anzuführen, ist hier kein Raum. Für die Cultur des Geschmacks war mit der Entstehung dieser in der alten Welt unbekannten Vorträge nichts gewonnen und nichts verloren. Ehre macht es den Italienern, daß sie den Geist der Vorlesung wenigstens von Einer ästhetischen Seite nicht verkannten und die vorzulesenden Abhandlungen nicht zu Reden verkünstelten. Aber auf diesen negativen Vorzug und den einer philologischen Correctheit ist auch fast alles Verdienst der vielen italienischen Vorlesungen beschränkt, die noch jetzt, theils zerstreut, theils in Sammlungen, vorhanden sind f).

*   *   *

IV.

e) Das Gespräch von der Würde (Opp. T. VII. p. 271.) fängt an:

Vogliamo sedere, o passeggiare Signor Antonio? Che nell' uno, e nell' altro modo mi pare si possa fornire il ragionamento della Dignità. *Ant.* Se voi Platonico siete, ed insieme Peripatetico, or come Platonico sedendo, or come Peripatetico passeggiando, ed in qual modo più vi piacerà, potrete ragionare, che io volentieri vi ascolterò in quella maniera, che più vi sarà a grado.

f) Einen beträchtlichen Vorrath enthält der zweite Theil der

IV. Das Studium der alten Classiker mußte damals die litterarisch gebildeten Köpfe in Italien reizen, auch als Redner im eigentlich oratorischen Styl mit den Alten zu wetteifern. Unzählige Reden, größten Theils wo nicht in der Manier des Cicero, doch in ciceronianischen Phrasen, wurden gehalten, oder wenigstens geschrieben [g]). Aber das Zeitalter des Cicero war nicht zurückgekehrt.

Politische Reden, diejenigen, in denen der oratorische Geist seine ganze Kraft darthun kann, wollten zu den damaligen Verhältnissen der italienischen Staaten nicht passen, so viel Mühe sich auch einige beredte Männer gaben, wenigstens in Worten die alten Römer zu spielen. Auch diese Männer empfanden, daß das wahre Rednertalent des Staatsmannes sich nur in republicanischen Verfassungen entwickeln kann, wo der Redner sein Publicum zu beherrschen sucht, damit es ihn nicht beherrsche. Republiken gab es zwar damals in Italien noch einige; aber die florentinische, die einzige, die durch Macht und Geist die Schule der Redner, das neue Athen, hätte werden können, ging unter; die venezianische verbarg das politische Geheimniß ihrer Sicherheit durch ein aristokratisches Schweigen; die übrigen waren gar zu ohnmächtig; und alle seufzten unter der mittelbaren Herr-

der von Carlo Dati, mit seinem akademischen Gaukelnamen genannt der Verirrte (lo Smarrito) herausgegebenen *Prose Fiorentine*, nach der mir bekannten Ausgabe, Venez. 1751. 5 Voll in 4to.

g) Der erste Band der eben genannten Prose Fiorentine enthält nichts als Reden, und in den übrigen Bänden sind noch andre zerstreut.

Herrschaft ultramontanischer Monarchen. Ueberdieß war die Verfassung der italienischen, wie aller damals bestehenden und entstehenden Republiken nach dem ceremoniösen Lehnssystem gemodelt, das durch seine Zergliederung der bürgerlichen Gesellschaft in Innungen, Gilden und Gemeinen den wahren Gemeingeist, der in einer republikanischen Rede hätte ausströmen können, entnervte. Unter diesen Umständen verlor die italienische Litteratur wenig dabei, daß einige Männer von Talent mehr Fleiß auf die Beredsamkeit in lateinischer Sprache wandten, weil diese Sprache damals die diplomatische der großen Welt war.

Aus den letzten Augenblicken der florentinischen Republik sind noch einige patriotische Reden vorhanden, z. B. eine von **Bartolomeo Cavalcanti** an die florentinische Nationalmiliz, gehalten im J. 1528, eben so arm an oratorischer Kraft, als voll von gutem Willen und herzhaft ausgesprochenen Worten [h]). Kühn genug in ihrer Art sind auch die bei-

h) Bei dem Abdrucke dieser Rede in neueren Zeiten hat man die anstößig heftigen Worte nur durch Punkte angedeutet. Die Rede des Cavalcanti steht in den *Prose Fiorentine*, Part. II. Vol. 6. p. 23. Man lese z. B. folgende Stelle:

Difendesi in te, Fiorenza, la libertà di un generoso popolo da . . . . oppugnata. Difendasi l'onor dell' universale, e particolar tuo Re Cristo ottimo massimo, contro ad empie genti, ed al suo nome ribelle. Difendesi la salute d'una inclita città da uomini efferati, e della distruzzione di quella sopra ogni altra sitibondi. Difendesi la gloria del nome Italiano da barbare, e di quello inimicissime nazioni. Pochi, ma veri d'Italia e della bellicosa Toscana figliuoli combattono contra ad innumerabile moltitudine di rabbiose fiere.

beiden Reden des Della Casa, durch die er als päbstlicher Nuntius den venezianischen Senat zur Verbindung mit dem Pabste gegen den Kaiser Carl V. auf forderte [i]). Vermuthlich wurden sie nur schriftlich eingereicht, wenn gleich deßhalb nicht verheimlicht. Ein artiges Gegenstück zu ihnen ist eine andre Rede des Della Casa, an Carl V. selbst gerichtet, um ihn zur Zurückgabe der Stadt Piacenza zu bewegen [k]).

In

i) Wer z. B. folgende Stelle liest, möchte glauben, es sei dem Nuntius mit seiner patriotischen Begeisterung voller Ernst gewesen. Aber die Kunst scheint doch durch.
Le quali cose com' iò dico essendo, esaminiamo l'animo della nostra Patria, e tacitamente domandiamola, se la pace sua è tranquilla e senza sospetto. Ella ne risponderà senz' alcun dubbio di nò; anzi dirà che i suoi sospetti sono grandissimi e giustissimi: e se la Serenità Vostra la verra d'ogni suo affetto minutamente domandando, io non dubito ch' ella non dica: Principe e Padre e Tutor mio prudentissimo e sapientissimo, io non voglio nè debbo le mie ricoperte piaghe nè le mie occulte doglie celarvi, e perciò vi dico, che ogni strepito, che io sento, mi pare l'Imperadore, che mi spaventi; ogni voce, ch'io odo, mi pare l'Imperadore, che mi minacci; ed ogni movimento ch'io veggio, mi pare l'Imperadore, che mi assalisca; e però la mia quiete non è sicura nè tranquilla, anzi è falsa pace e timido e torbido e tempestoso riposo. Tale è il secreto senso e la interna mente della vostra Venezia; ed è la nostra eccelsa Patria non in forte e franca, ma in paurosa e tremante libertà: e che ciò sia vero, Serenissimo Principe, riguardisi alle presenti opere sue. ...
Della Casa, Opp. T. III. p. 25.

k) Diese Rede fängt sich an:
Siccome noi veggiamo intervenire alcuna volta, Sac. Maestà, che quando o Cometa, o altra nuova luce è apparita nell' aria, il più delle genti rivolte al Cielo, mirano colà dove quel maraviglioso lume risplende; così avviene ora del vostro splendore e di Voi, perciocchè

In dieser überhäuft der gewandte Prälat den Kaiser, den er vor dem venezianischen Senate demosthenisch angeklagt hatte, mit hofmännischen Lobsprüchen. Allen diesen Reden des Della Casa merkt man bald an, daß sie von Amts wegen verfaßt wurden. Sie haben indessen wegen ihrer correcten und sonoren Perioden zur Erhaltung des Ruhms ihres Verfassers nicht wenig beigetragen. Aehnliche Reden an große Herren, z. B. eine von Speron Speroni an den König Philipp II. von Spanien, um ihm die Erhaltung des Friedens nach den Grundsätzen des Christenthums an das Herz zu legen, und eine andre von demselben an den König Anton von Navarra, den Vater Heinrichs IV. l) sind zur Hälfte Predigten, zur Hälfte Suppliken, ohne den Ausdruck einer herrschenden Freiheit des Geistes. Eine Rede, das heißt wieder, eine schriftliche Supplik in oratorischem Styl richtete an Carl V. der gelehrte Alberto Lollio, um nach der Schlacht bei Pavia die Freiheit des gefangenen Königs Franz zu bewirken. Lollio war auch Verfasser mehrerer Idyllen. Außer seinen politischen Reden hat er noch andre von allerlei Art hinterlassen. Sie gehören zu den besseren aus diesem Zeitalter. Wenn die Ründung der Perioden den Redner machte, würde Lollio der italienische Cicero heißen müssen m); aber

cioccbè tutti gli uomini e ogni popolo e ciascuna parte della terra risguarda inverso di Voi solo:

l) Sie stehen nebst den übrigen Reden des Speroni im 3ten Bande seiner Werke, und im zweiten der Prose Fiorentine.

m) Welch eine sonore und harmonisch articulirte Periode ist nicht z. B. diese in Lollio's Rede an den Kaiser Carl V.:
Questa egregia, ed illustre azione adunque non solo chiaramente mostrerà al mondo, che non è cosa più pro-

aber man schlummert ein unter dem schönen Sylbenfall seiner Worte. Zur Uebung setzte er auch, wie es schon im alten Rom zur Zeit des sinkenden Geschmacks in den Schulen der Rhetoren üblich gewesen war, Reden auf, wie sie in vorigen Zeiten an das römische Volk von gewissen Personen hätten gehalten werden können.

Die gerichtliche Beredsamkeit schien, wo nicht durch alle, doch durch einige Gerichtshöfe in Italien begünstigt zu werden. In Venedig besonders, wo bis auf die neuesten Zeiten die Advocaten ihren Clienten auch in Civilsachen mündlich beistanden, hätte sich noch leichter die natürlichere Beredsamkeit ausbilden können, wenn Advocaten die rechten Männer gewesen wären, deren es zur oratorischen Veredelung des Ausdrucks der Wahrheit bedurfte. Aber was Staatsmännern, die sich in Athen und Rom vor Gericht zu reden nicht schämten, und selbst diesen nicht ohne einen Mißbrauch der Beredsamkeit, gelingen konnte,

propria, più convenevole, più necessaria, e più utile a' Principi, chè l'esser giusti, liberali, e benigni, e che alla potenza, e grandezza loro appartiene il sovvenire gli oppressi, e l'altrui calamità sollevare, e specialmente de' Re, i quali di Dio immortale sono immagini vive; ma lascerà anco impressa nella mente d'ognuno una fede certissima, che il frutto delle vittorie altro non sia, che l'onore, il quale non dall' insolenze, dall' estorsioni, e dalla crudeltà, ma dalla modestia, dalla virtù, e dalla continenza si coglie; e che non i superbi titoli, la Porpora, l'Aquile, le Corone, e gli Scetri, ma la umanità, la mansuetudine, la clemenza, la liberalità, e la giustizia sono le proprie doti, ed ornamenti de' Re, e le vere insegne degli Imperadori.

[illegible] mit schöner Darstellung zu [illegible] Entwickelung entscheidender Grün- [illegible] Enthusiasmus gelten soll, durch [illegible] zu heben, die den Richter [illegible] übermannen darf, wenn sie ihn gleich [illegible] und eben deßwegen vor Gericht gar [illegible] werden sollte; bis zu dieser Kunst konnte [illegible] der nur in Advocaturgeschäften und [illegible] lebte, schwerlich bringen. Den [illegible] erwarb sich durch seine Reden vor den [illegible] Pietro Badoaro[a]). Auf- [illegible] eine Rede, die Cornelio Fran- [illegible] ein Mann von angesehener Familie aus [illegible] zur Vertheidigung eines Angeklagten in [illegible] Kaiser hielt.

[illegible] Stand, als vor Gericht, war [illegible] Redner, der nicht entweder bloß Facta zu- [illegible] und kalt erörtern, oder seine Kunst [illegible] wollte, die Kanzel. Die Idee der re- [illegible] Beredsamkeit, etwas ganz Neues in der [illegible] Welt seit der Verbreitung des Christenthums, [illegible] den Enthusiasmus in die Gränzen der [illegible] einschränken, wenn nicht auch sie ge- [illegible] werden sollte; aber sie verbot dem Predi- [illegible] kräftig zu dem Herzen zu reden, wenn es [illegible] auf Kosten des Verstandes geschah. Ohne Zwei- [illegible] aus manchem Prediger in Italien damals [illegible] Redner geworden seyn, wenn man religiöse Auf- [illegible] nicht in demselben Grade gefürchtet und un- [illegible] hätte, wie man die ästhetische begünstigte und

[a] [illegible] Reden des Badoaro wurden zuerst gedruckt zu [illegible] 1590; neu aufgelegt zu Bologna, 1744.

und beförderte. Seitdem nun gar Luther's und Zwingli's Reformation gelehrt hatten, wohin der halb befreite Menschenverstand in Religionssachen führen konnte, zog sich der Catholicismus recht geflissentlich in den Nebel der scholastischen Grübeleien des Mittelalters zurück. Wer in Italien ein Mann von Geschmack seyn wollte, nahm an geistlichen Angelegenheiten entweder gar keinen Theil, oder er sonderte sie, wenn er selbst ein Geistlicher war, von Allem, was weltlich hieß, so scharf ab, daß er als Mensch und als Geistlicher zwei Personen vorstellte. Keiner der gebildeten Prälaten, deren weltliche Beredsamkeit für classisch galt, machte auch nur einen Versuch, die scholastische Barbarei von den Kanzeln zu verdrängen. Der Cardinal Bembo gestand im Vertrauen, daß er nur aus Noth eine Predigt anhöre, weil ihm das geistlose Kanzelgeschwätz, das man durch aristotelische Distinctionen würzen wollte, zum Ekel sey. Aber weder er, noch Della Casa, noch irgend ein anderer Geistlicher von Einfluß und Bildung erklärten sich öffentlich, oder gar durch ihr eignes Beispiel, gegen die scholastisch-catholischen Schwätzer. Was von der italienischen Kanzelberedsamkeit weiter zu erzählen ist, gehört zur Geschichte der Theologie. Viel sprach man in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts von den hinreissenden Predigten des Augustiner-Paters Aegidius von Viterbo; aber keine hat sich durch den Druck erhalten o).

Ita-

o) Vergl. *Tiraboschi*, Tom. VII. part. 3. p. 374 ff. — Liebhabern zur Notiz mag auch eine Raccolta di prediche di diversi illustri Teologi, herausgegeben im Jahre 1566 von Tommaso Porcacchi, hier genannt werden.

te, juristische Formalität mit schöner Darstellung zu vereinigen und die Entwickelung entscheidender Gründe, da, wo kein Enthusiasmus gelten soll, durch eine Empfindungssprache zu heben, die den Richter nicht zu bestechen scheinen darf, wenn sie ihn gleich wirklich besticht und eben deßwegen vor Gericht gar nicht gehört werden sollte; bis zu dieser Kunst konnte es ein Advocat, der nur in Advocaturgeschäften und noch dazu von ihnen lebte, schwerlich bringen. Den meisten Ruhm erwarb sich durch seine Reden vor den Tribunalen zu Venedig Pietro Badoaro [n]). Aufsehen erregte auch eine Rede, die Cornelio Frangipane, ein Mann von angesehener Familie aus dem Friaul, zur Vertheidigung eines Angeklagten in Wien vor dem Kaiser hielt.

Ein schicklicherer Stand, als vor Gericht, war für den Redner, der nicht entweder bloß Facta juristisch erzählen und kalt erörtern, oder seine Kunst misbrauchen wollte, die Kanzel. Die Idee der religiösen Beredsamkeit, etwas ganz Neues in der neueren Welt seit der Verbreitung des Christenthums, mußte zwar den Enthusiasmus in die Gränzen der Frömmigkeit einschränken, wenn nicht auch sie gemisbraucht werden sollte; aber sie verbot dem Prediger nicht, kräftig zu dem Herzen zu reden, wenn es nicht auf Kosten des Verstandes geschah. Ohne Zweifel würde aus manchem Prediger in Italien damals ein Redner geworden seyn, wenn man religiöse Aufklärung nicht in demselben Grade gefürchtet und unterdrückt hätte, wie man die ästhetische begünstigte und

n) Die Reden des Badoaro wurden zuerst gedruckt zu Venedig, 1590; neu aufgelegt zu Bologna, 1744.

und beförderte. Seitdem nun gar Luther's und Zwingli's Reformation gelehrt hatten, wohin der halb befreite Menschenverstand in Religionssachen führen konnte, zog sich der Catholicismus recht geflissentlich in den Nebel der scholastischen Grübeleien des Mittelalters zurück. Wer in Italien ein Mann von Geschmack seyn wollte, nahm an geistlichen Angelegenheiten entweder gar keinen Theil, oder er sonderte sie, wenn er selbst ein Geistlicher war, von Allem, was weltlich hieß, so scharf ab, daß er als Mensch und als Geistlicher zwei Personen vorstellte. Keiner der gebildeten Prälaten, deren weltliche Beredsamkeit für classisch galt, machte auch nur einen Versuch, die scholastische Barbarei von den Kanzeln zu verdrängen. Der Cardinal Bembo gestand im Vertrauen, daß er nur aus Noth eine Predigt anhöre, weil ihm das geistlose Kanzelgeschwätz, das man durch aristotelische Distinctionen würzen wollte, zum Ekel sey. Aber weder er, noch Della Casa, noch irgend ein anderer Geistlicher von Einfluß und Bildung erklärten sich öffentlich, oder gar durch ihr eignes Beispiel, gegen die scholastisch-catholischen Schwätzer. Was von der italienischen Kanzelberedsamkeit weiter zu erzählen ist, gehört zur Geschichte der Theologie. Viel sprach man in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts von den hinreissenden Predigten des Augustiner-Paters Aegidius von Viterbo; aber keine hat sich durch den Druck erhalten o).

Ita-

o) Vergl. *Tiraboschi*, Tom. VII. part. 3. p. 374 ff. — Liebhabern zur Notiz mag auch eine Raccolta di prediche di diversi illustri Teologi, herausgegeben im Jahr 1566 von Tommaso Porcacchi, hier genannt werden.

Italienische Trauerreden, Gratulationsreden, Lobreden, und andre halb oratorische Vorträge, die nicht auf Entschluß und That dringen, in denen sich also das wahre Rednertalent, auch wenn es da ist, doch nur kümmerlich entwickeln kann, haben sich aus dem sechzehnten Jahrhunderte in Menge erhalten. Sie geben dem Geiste auf's Höchste ein wenig philologische Nahrung. Etwas Eigenes in ihrer Art ist eine moralische Rede des Speroni gegen die öffentlichen Schwestern (Orazione contra le cortegiane) p), übrigens keines seiner geistreichsten Werke.

* * *

V. Eine Folge der Nachahmung des Cicero, der damals für das Orakel der wahren Beredsamkeit in allen Gattungen der mündlichen und schriftlichen Prose galt, war auch ein Uebermaß von eleganten Versuchen im Briefstyl. Tausende von italienischen Briefen berühmter Männer aus dem sechzehnten Jahrhundert hat man nach und nach gesammelt und gedruckt. Eine solche Sammlung veranstaltete schon damals der gelehrte Ciceronianer Paolo Manuzio, der Sohn des unvergeßlichen Aldus q). Eine andre besorgte Lodovico Dolce, der zum Sammeln geborne Mann r); und noch eine dritte kam da-

zu.

p) Sie steht im dritten Bande seiner Schriften. Speroni schrieb sie in seinem Alter, auf besonderes Verlangen des Pabstes.

q) Lettere volgari di diversi nobilissimi uomini, Venez. 1542 ff. 3 Voll. in 8. ist der Titel der von Paolo Manuzio besorgten Briefsammlung.

r) Lettere di diversi eccellenti uomini, Venez. 1554. 8.

zu s). Sowohl diese, als die von einzelnen Autoren herausgegebenen Briefsammlungen sind nicht nur als Documente zur Gelehrtengeschichte des sechzehnten Jahrhunderts schätzbar; sie sind auch authentische Zeugnisse des gesunden Verstandes, der in der italienischen Litteratur herrschte, und der nur dann der Witzelei und der Grübelei wich, wenn die Männer von Geschmack mit ihrer Gelehrsamkeit prunken wollten und eben dadurch bewiesen, daß weder ihr Geschmack noch ihre Gelehrsamkeit ganz die Probe hielt.

Durch classische Correctheit der Sprache, Humanität der Gedanken, und Eleganz des Ausdrucks empfehlen sich die Briefe des Cardinals Bembo t). Einige, die er in seiner Jugend schrieb, haben nach dem romantischen Novellenton u). Die übrigen berühren allerlei wirkliche Verhältnisse des bürgerlichen, litterarischen und häuslichen Lebens. Die ängstliche Bemühung, sich immer elegant und ciceronianisch auszudrücken, konnte Bembo auch in seinen Briefen nicht verstecken. Aber er affectirte weder Witz, noch Gesinnung. Wo es nur irgend der Wohlstand erlaubte, vermied er auch, zu den Personen, an die er schrieb, durch die ceremoniöse Titulaturfloskel Ew. Herr-

s) Lettere di diversi eccellenti uomini, Venez. 1584. ist der Titel einer Sammlung, deren Herausgeber Atanagi und Porcacchi sind.

t) Einzeln gedruckt unter dem Titel: Lettere di M. Pietro Bembo, Venez. 1587. in 4 Octavbänden, und auch da schon in vier Classen geordnet.

u) Sie heißen auch *Lettere giovanili*. In der Sammlung (Anmerk. t) machen sie mit den Briefen an Prinzessinnen und andre Damen den Beschluß.

Herrlichkeit (Vossignoria) zu reden, die zu seiner Zeit, wo man den Spaniern von dieser Seite in der Höflichkeit nichts nachgeben wollte, in die Mode kam und das alte Ihr (Voi) in Italien verdrängte. Bembo trug sogar kein Bedenken, in traulichen Briefen von dem Ihr, mit dem er dann gewöhnlich anfing, zu dem ächten Du hinüberzuspringen, das in Italien, wie in Deutschland und England, bis auf die neuesten Zeiten sich unter Freunden in Ehren erhalten hat.

Die Briefe des Della Casa, die man gleichfalls wegen ihrer philologischen Correctheit schätzt, sind größten Theils Geschäftsbriefe, im Namen des Cardinals Caraffa geschrieben [x]).

Nicht weniger correct, und nicht nur den Phrasen nach ciceronianisch sind die Briefe des Bernardo Tasso, das Beste unter dem litterarischen Nachlasse dieses thätigen Mannes [y]). Er schrieb die meisten in der Unruhe des Geschäftslebens, dem er, wie oben erzählt ist, Augenblicke genug abzugewinnen wußte, um in Versen einer der fleissigsten Schriftsteller zu werden. Aus diesen Briefen lernt man ihn als einen Mann von gesundem und feinem Verstande, als einen zärtlichen Gatten und Vater, und als einen Staatsmann kennen, der die Redlichkeit mit der Politik nach seiner besten Einsicht vereinigen wollte. Man glaubt zuweilen den Cicero übersetzt zu lesen. Für die Geschich-

x) In seinen Werken (Venez. 1752) nehmen sie den zweiten Band ein.

y) Die Lettere di M. Bernardo Tasso sind neu aufgelegt zu Padua, 1733, in zwei Octavbänden.

Geschichte der politischen Begebenheiten des sechzehnten Jahrhunderts findet man hier eben so viel brauchbare Notizen, als Beiträge zur Geschichte des Geschmacks dieses Zeitalters.

Auf das Verdienst, dem Publicum eine Sammlung der besten Muster des italienischen Briefstyls gegeben zu haben, gründet sich vorzüglich der Ruhm des Annibal Caro, dessen Sonette auf keine Auszeichnung Anspruch machen durften z). Annibal Caro war geboren im J. 1507 zu Civitanuova in der Mark Ancona. Er mußte sich in seiner Jugend kümmerlich durchhelfen, bis er aus einem Hauslehrer zu Florenz Secretär wurde. Als man seine Talente zu benutzen und zu belohnen anfing, schloß er sich besonders an das Haus Farnese. Durch die Gunst des Cardinals Alessandro Farnese erhielt er zuletzt so viel Präbenden, daß er sich eines sorgenlosen Alters erfreuen konnte. Damals arbeitete er auch die Briefsammlung aus, die er dem Publicum mittheilte. Er starb zu Rom im J. 1566. Unter allen italienischen Briefen aus dem sechzehnten Jahrhundert gebührt denen des Caro der erste Rang. Ein wenig geschwätzig sind sie freilich. Aber Caro war der einzige unter den gelehrten Briefstellern seiner Zeit, der den Fleiß, mit dem er seine Phrasen glättete, am natürlichsten zu verbergen verstand und den Muth hatte, die langen Perioden des Cicero nicht nachzuahmen, um seinen Briefen einen leichteren Ton zu geben. Die veredelte Sprache des gemeinen Lebens, meist ohne alle Affectation und Witzelei,

z) In den Opere del Commendatore Annibal Caro, Venez. 1757 in 7 Octavbänden enthalten die vier ersten Theile außer dem Leben des Verfassers nichts als Briefe.

lei, kann man aus ihm noch immer lernen. Nur hier und da hascht er nach pikanten Phrasen, um sich recht natürlich auszudrücken [a]).

Ueber alle Regeln hinaus, mit kecker Frivolität auf sein Genie pochend, sprang auch als Briefsteller Peter der Aretiner [b]). Aus den meisten seiner gedruckten Briefe kann man unter andern sehen, in welcher genauen Verbindung dieser sittenlose Mensch mit den angesehnsten Personen und den vorzüglichsten Köpfen in Italien stand. Die Leichtigkeit seines Briefstyls würde bewundernswürdig seyn, wenn sich das unauf-

a) Eine Stelle aus Caro's Briefen mag hier stehen, weil sie ganz seine Manier anschaulich macht, so unbedeutend auch der Inhalt ist.

Pure vi dirò che M. Pier. Vettori, due giorni sono, arrivò qui in casa di Monsignor Ardinghello. Andai subito a visitarlo; e non conoscendomi per sua gentilezza, e penso anco per vostro amore, mi fece gratissima accoglienza. Non vi potrei dire quanto nel primo incontro mi sia ito a sangue, che mi par così un uomo, come hanno a essere fatti gli uomini. Jo non parlo per le lettere che egli ha, che ogni uno sa di che sorte le sono, e me non sogliono muover punto in certi che se ne compiacciono, e ne fanno tuttavia mostra. Ma in lui mi pajono tante pure e le lettere, e i costumi, che gli partoriscono lode, e benevolenzia insieme. In somma quella sua modestia *mi s' è come appiccata addosso.* Il Molza ne fa molta stima; e siamo spesso insieme. Jeri parlammo gran pezzo di voi, e desidera di vedervi.

Opp. T. I. Lettere, p. 5.

b) Die Briefe des Aretiners sind in nicht weniger als sechs Octavbänden gesammelt unter dem Titel: Il primo (und dann weiter il secondo etc.) libro delle lettere di M. Pietro Aretino. Parigi, 1609.

unaufhörliche Haschen nach pikanten Ausdrücken mit wahrer Leichtigkeit vertrüge c).

* * *

VI. Wenn der Styl allein hinreichend wäre, prosaischen Schriften einen Werth zu geben, und wenn nicht eine gefällige Form ohne lehrreichen Inhalt schon dem Begriffe der wahren Prose widerspräche, müßten wir mehreren italienischen Werken in komischer und satyrischer Prose aus dem sechzehnten Jahrhundert einen Platz in einer classischen Bibliothek einräumen. Vor dem sechzehnten Jahrhundert scheint man an Versuche in dieser Art von Prose nicht gedacht zu haben. Ohne Zweifel aber wäre sie nicht ausgeblieben, auch wenn das Studium Lucian's, das stärker auf die italienische Litteratur gewirkt zu haben scheint, als man gewöhnlich glaubt, der italienischen Sinnesart nicht zu Hülfe gekommen wäre. Man durfte nur ein Mal, etwa in einem Briefe, ohne Sylbenmaß und Reim dieselbe Sprache reden, die in der komischen Lieblingspoesie der Italiener längst eingeführt war; und die neue Prose war gefunden. Aber diese Prose nach dem Beispiele Lucian's durch ein verständiges Zielen nach dem ernsthaften Zwecke der wahren Satyre zu veredeln, dazu fehlte es denen, die es gekonnt hätten, an gutem Willen, und den Uebrigen an Talent, oder an feinerer Bildung. Will man es, weil doch

c) Seinen Styl mit dem der Pedanten zu vergleichen, sagt er in einem dieser Briefe: Chi con *lingua esquisita* si persuade far miracoli parlando, è il buffone di con *parole a caso* pensa pur di favellare in materia degna d'essere ascoltata. *Libr. IV.*

doch am Ende aller Scherz eine Art von Poesie ist, mit der prosaischen Tendenz dieser Schriften so genau nicht nehmen, so befriedigen sie als Gedichte eben so wenig. Sie gehören dann zu den zwitterartigen Erfindungen, von denen sich sowohl die wahre Poesie, als die wahre Prose lossagt.

Den Ton in der komischen Prose scheint Berni angegeben zu haben. Nach der ihm einzig natürlichen Ansicht aller Dinge, nicht nach einem antiken Vorbilde, schrieb er schon in seinen Jünglingsjahren die komischen Abhandlungen (*Discorsi*) und Launen (*Capricci*), die er in munteren Gesellschaften vorlas und in der Folge, ohne einen besondern Werth auf sie zu legen, hier und da verbessert, unter dem Titel einer Akademie herausgab [d]). Es wäre zu wünschen, daß alle italienischen Schriftsteller die Natur und Leichtigkeit des Styls dieser Vorlesungen zur Nachahmung für solidere Arbeiten ein studirt hätten. Berni selbst war zufrieden, wenn er nur recht artig gespaßt hatte.

Den satyrischen Dialog in Prose bildeten die beiden verrufenen Pasquillanten Peter der Aretiner und Niccolò Franco zu einer Vollkommenheit aus, durch die der Misbrauch, den beide von ihrem Talent machten, noch unverzeihlicher wird. Franco's Dialogen [e]) sind über allen Vergleich sittsamer,

d) Accademia di *Francesco Berni*, in der mir bekannten Ausgabe, Ferrara, 1658, in zwei Quartbänden.

e) Dialogi piacevolissimi di *Niccolò Franco*; öfter gedruckt; unter andern auch *espurgati* da Girolamo Gioannini de Capagnano, Venez. 1606, in 8.

mer, als die des Aretiners. Dafür aber weiß man nicht, was man eigentlich aus ihnen machen soll. Der unsaubere Aretiner wollte durch seine Unterhaltungen (*Ragionamenti*) f) offenbar zugleich die ärgerliche Lebensart der italienischen Geistlichkeit, besonders der Mönche und Nonnen, aufdecken, und durch die Art, wie er sie aufdeckte, der frechesten Lüsternheit schmeicheln. Ihm kann man auch weder zum Tadel, noch zum Lobe, nachsagen, daß er irgend ein Muster nachgeahmt habe. Franco, sein Todfeind, der ihm an Belesenheit in den alten Autoren und an Sinn für antike Correctheit weit überlegen war, nahm Lucian's Manier zum Vorbilde; aber mit sich selbst so uneinig, wie mit der Welt, wußte er nicht, wohin er mit seiner Satyre zielen sollte, wenn ihr nicht persönliche Feindschaft die schlechteste Richtung gab. Unter dem ganz paßlichen Namen Sannio spielt er selbst die erste Rolle in seinen Dialogen; aber auch nur, um vor der ernsthaften Vernunft sich selbst außer Credit zu setzen. Bald räsonnirt er, als Sannio, er, der am Galgen starb, mit der personificirten Tugend, läßt sich von ihr, die er verspottet, in den griechischen Himmel entführen, und verspottet da, ohne daß man begreift, wozu es zu seiner Zeit nützen konnte, die griechischen Götter; bald läßt er die Philosophie mit der Poesie über den Vorrang streiten, um, in Lucian's Tone, die philosophirenden Secten des Alterthums, eine nach der andern, lächerlich zu machen und die Dichter für die wahren Philosophen zu erklären; und in

f) Die heillosen Ragionamenti di M. Pietro Aretino, il Veritiere e il *Divino*, konnten nur unter dem utopischen Druckorte *Cosmopoli* an das Licht gestellt, aber doch öfter aufgelegt werden.

in einem andern Dialog schleppt er alle ärgerlichen Anekdoten aus der unbeglaubigten Geschichte der alten Dichter zusammen, um, seinem Bedünken nach, zu beweisen, daß sie als Menschen alle nichts taugten. Aber sein dialogischer Styl ist vortrefflich.

Einen festeren Gesichtspunkt der Vernunft entdeckt man leicht in den Dialogen des komischen Strumpfwirkers und Akademikers Giovanbattista Gelli, dessen Lustspiele, wie oben erzählt ist, zu ihrer Zeit auch mehr galten, als jetzt. Der helle Menschenverstand dieses geistreichen Handwerkers war zu spät cultivirt, als daß er sich in philosophische Theorien hätte finden können; und doch wollte Gelli, voll Vertrauen auf seinen Witz und sein Handwerk, unter andern auch ein Philosoph seyn. In den Dialogen, die er als Einfälle eines florentinischen Faßbinders herausgab [g]), läßt er diesen Faßbinder Giusto zehn wirklich komische Discurse mit seiner besonders personificirten Seele führen, um die Eitelkeit alles menschlichen Wissens und durch sie die Nothwendigkeit und Ehrwürdigkeit des katholisch-christlichen Glaubens zur Erbauung und Ergötzung seines Publicums zu erläutern. In einem ähnlichen Werkchen, Circe betitelt, will er durch komische Unterhaltungen zwischen dem Ulyß und dessen von der Circe in Thiere verwandelten Gefährten darthun, daß der Verlust der Vernunft für kein Uebel zu achten, weil jedes Thier in seiner Art so vollkommen sei, als der Mensch, und glücklicher dazu [h]). Die Vernunft scheint vor dem Witze des

g) I capricci del Bottajo, di *Giovan Battista Gelli*, Accademico Fiorentino, 1609, in Octav, ohne Druckort; ohne Zweifel nicht die erste Ausgabe.

h) La Circe, di *Giovan Battista Gelli*, Firenze, 1549, in 8.

des berühmtesten aller Strumpfwirker die Flucht ergriffen zu haben. In der dialogischen Kunst aber übertrifft er die meisten Philosophen, die Dialoge zu schreiben versuchten.

Gemeinere Werkchen in satyrischer und komischer Prose, z. B. das Narrenhospital des Tommaso Garzoni [l]), verdienen keiner genaueren Erwähnung. Garzoni hat sich im Quartier der Pedanten in seinem Hospitale selbst einen Platz erschrieben. Sein kleines Buch strotzt von antiquarischen Notizen, die hier zu nichts dienen, als die Belesenheit des Verfassers zu documentiren.

In der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, besonders nach der Stiftung der Akademie Della Crusca, kamen in Italien endlich gar die Schwatzreden (*Cicalate*) auf, durch die man ein beliebiges Thema possenhaft in einer akademischen Vorlesung verhandelte. Vor der Akademie Della Crusca, die sich sonst auf ihre kritische Würde nicht wenig zu Gute that, wurden mehrere solcher läppischen Reden gehalten [k]).

l) L'Ospidale de' Pazzi incurabili, da *Tommaso Garzoni*, etc. Ferrara, 1586. in 8.

k) Carlo Dati hat nicht ermangelt, eine Sammlung dieser *Cicalate* in seine Prose Fiorentine (Vol. III.) aufzunehmen. Von ihm selbst ist auch eine darunter.

Viertes Capitel.
Geschichte der Poetik und Rhetorik.

Zum Beschlusse dieses Buchs, das die Geschichte der schönsten Zeit der italienischen Kunst und Literatur umfaßt, kommt eine kurze Erwähnung der unzähligen Schriften, durch die man der Poesie und Beredsamkeit theoretisch nachhelfen wollte, noch immer früh genug. Denn wenig oder gar nichts nützten alle diese Schriften, so ernstlich es sich auch ihre Verfasser angelegen seyn ließen, an Gründlichkeit und kritischem Scharfsinn einander zu übertreffen. Zum ersten Male zeigte sich recht auffallend der Unterschied zwischen der griechischen Kritik, die in die Fußstapfen des Genies trat, als dieses schon am Ziele war, und der neueren Kritik, die das Genie Schritt vor Schritt begleitete und nicht aufhören wollte, es zu gängeln, während sie selbst in der Kindheit blieb. Diese Disharmonie zwischen der Kunst und ihrer vermeinten Lehrerin scheint beim ersten Anblick kaum erklärbar; denn die Verfasser der meisten kritischen Schriften waren selbst Dichter. Aber man entdeckt bald durch die Vergleichung ihrer Verse mit ihren kritischen Abhandlungen, daß entweder ihre Einsichten in die Theorie der Dichtkunst an der Entwickelung ihres Dichtertalents nur wenig Antheil hatten, oder daß sie mit ihren Lehren sich selbst täuschten, oder daß, wo sie streng auf die Ausübung einer Theorie hielten, ihre Verse so kalt wurden wie ihre Regeln. Es ist der Mühe werth, die Ursachen, warum die Kritik sich

damals

damals nicht zugleich mit der Poesie und Beredsamkeit vervollkommnen konnte, während doch beinahe nicht weniger kritisirt, als gedichtet und elegant gesprochen wurde, im Zusammenhange zu übersehen.

Das erste Hinderniß der Entstehung einer gründlichen Kritik war die Vermischung und Verwechselung grammaticalischer Streitigkeiten mit poetischen und rhetorischen. Je freier und höher der dichterische Geist sich in allen Gegenden Italiens hob, desto nöthiger schien es zu seyn, den Dichtern, deren Vaterland nicht Toscana war, grammaticalische Gesetze zu geben, damit nicht Jeder vom Provinzialdialekt seiner vaterländischen Gegend so viel, als ihm beliebte, in die italienische Gesammtsprache übertrüge und dadurch die ganze Nation im Besitze dieses Schatzes beeinträchtigte. Denn noch immer hatte man für die Sprache, die nun schon seit zwei hundert Jahren über die Dialekte in Italien herrschte, weder Grammatik, noch Wörterbuch. Unbestimmt war deßwegen auch noch das Verhältniß des Italienischen zum alten Latein. Die Freiheit, die sich einige gelehrte Dichter nahmen, durch lateinische Wörter ihr Italienisch zu erweitern, bedurfte sehr einer Einschränkung. Endlich that es sogar Noth, die italienische Sprache in Schutz zu nehmen gegen verkehrte Köpfe, die sie ganz wieder abgeschafft haben wollten, weil sie, ihrem Bedünken nach, nur ein verdorbenes Latein sei, das bei der Wiederherstellung der Cultur dem wahren Latein wieder weichen, wenigstens aus der Schriftstellerwelt in die Handwerksstätten und Buden zurückgedrängt werden müsse. Alle diese grammaticalischen Angelegenheiten der italienischen Litteratur wurden mit der Poetik und Rhetorik vermischt und bei den meisten

Kritiken als die Hauptsache verhandelt. Während man bis zur Erbitterung sogar über den rechten Namen der Sprache stritt, die jetzt Italienisch heißt, damals aber bald die gemeine, bald die toscanische, bald die florentinische Sprache genannt wurde, dachte man wenig an das Wesen der Poesie und Beredsamkeit. Man schätzte den Werth eines Werks der Redekunst größten Theils nach der Reinheit der Wörter und Phrasen.

Als ein zweites Hinderniß des Aufkeimens einer gesunden Kritik wirkte die Unentschiedenheit zwischen dem antiken und dem romantischen Styl, in welcher der Geschmack hin und her schwebte. Launen und einseitige Gründe, keinesweges aber eine richtige Ansicht weder der alten, noch der neuern Poesie, lenkte einige gute Köpfe mehr auf diese, andre mehr auf jene Seite. Man empfand zu richtig, um sich die wahre Nationalpoesie im Geiste Petrarch's und Ariost's durch kritische Grundsätze entwenden zu lassen; und doch wollte man auch keinen Grundsatz missen, den man durch Beispiele aus der alten Litteratur und, was noch mehr sagte, durch einen Spruch aus der Poetik des Aristoteles unterstützen konnte. Fanatisch stritt man über den Werth der Epopöen Ariost's und Tasso's. Tasso selbst opferte, wie oben erzählt ist, seinen gesunden Geschmack verkehrten Grundsätzen auf. Und weder er, noch seine Gegner, noch seine Vertheidiger trafen den Punkt der Entscheidung.

Dieser Unentschiedenheit des Geschmacks hätte nur durch eine Aesthetik abgeholfen werden können, die, der Vernunft und der Natur getreu, als Dollmetscherin der Vereinigung beider in Werken des Kunstgenies, ihre Wahrheiten philosophisch ausgesprochen hätte, ohne das Genie unablässig an den Aristoteles zu verweisen.

Aber kein Kritiker und kein Philosoph dachte an eine Philosophie des Schönen, die mehr als ein Commentar über die Poetik und Rhetorik des Aristoteles hätte seyn müssen. Die blinde Verehrung und einseitige Erklärung des Aristoteles war das dritte Hinderniß der Entstehung der wahren Kritik. Und wenn man sich ja einmal von den Fußstapfen des Aristoteles ein Paar Schritte entfernte, war das Uebel nur noch verschlimmert, weil man, im ästhetischen Selbstdenken durchaus ungeübt, dann gar nur auf hartnäckige Anhänglichkeit an scholastische Grillen gerieth, durch die man ganz irre im Wesen der Poesie wurde. So setzte sich, nicht nach dem Aristoteles, die scholastische Grille fest, daß der Dichter sich von den übrigen Gelehrten, besonders von den Theologen und Philosophen, nur durch die allegorische Einkleidung der Wahrheit unterscheide, und daß man deßhalb bei der Erklärung eines Gedichts immer einen zwiefachen Sinn bemerken müsse, den natürlichen, und den allegorischen, der dann zugleich der moralische seyn sollte. Welcher Kopf sich in dieser verkehrten Ansicht des Verhältnisses der Poesie zu den Wissenschaften zuerst gefallen hat, wird sich schwerlich entdecken lassen, weil der barbarische Geschmack auch in andern Zeitaltern und Welttheilen fast dieselbe Richtung nahm, und weil die scholastische Grübelei, die der neueren Poesie voranging, zur künstlichen Deutung des natürlichen Sinnes eines Gedichts noch besonders verführte [1]). Durch Dante's Beispiel wurde

1) Einer unsrer scharfsinnigsten Geschichtforscher und Kenner der Litteratur, Hr. Prof. Heeren, scheint die historische Entdeckung des Ursprungs dieser allegorischen Deutelei nicht für unmöglich zu halten. S. dessen Gesch. des Stud. der class. Litt. Band 2. S. 289.

wurde dieser Doppelsinn der Poesie in Italien förmlich sanctionirt. Kein Kritiker des sechzehnten Jahrhunderts bezweifelte die Nothwendigkeit des allegorischen Sinnes, wenn von der Vollkommenheit eines Gedichts, besonders eines epischen, die Rede war; und bis auf die neuesten Zeiten hingen italienische Litteratoren, die doch sonst keine Grübler waren, fest an derselben Theorie [m]).

Hat man alle diese Ursachen der Verkehrtheit der italienischen Kritik bedacht, so wundert man sich nicht mehr, in allen kritischen Schriften aus der italienischen Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts ungefähr dieselbe Kleinlichkeit, denselben Mangel an Freiheit des Geistes, und dieselbe Verwirrung grammaticalischer, ästhetischer und scholastischer Ideen bis zur Ermüdung jedes Lesers von gesundem Verstande wiederhohlt zu finden. Für den Zweck einer allgemeinen Geschichte der Poesie und Beredsamkeit wird eine kurze Anzeige einiger hierher gehöriger Schriften und Ereignisse hinreichend seyn.

Der Vater der italienischen Kritik ist der Cardinal Bembo. Durch sein Buch von der italienischen Sprache (*della volgar lingua*) legte er den Grund zu einer räsonnirenden Grammatik für seine Muttersprache und brachte manche gute Gedanken über die neuere Poesie und Beredsamkeit in Umlauf [n]). Sein Buch

m) In der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso hat man nicht nur die allegorische Deutung des befreiten Jerusalem nicht vergessen; die Deutung selbst fängt da theoretisch an: L'eroica poesia, *quasi animale*, *in cui due nature si congiungono*, d'imitazione e d'Allegoria è composta.

n) Das Buch wird auch öfter unter dem Titel: *Prose del Bembo* citirt, den er ihm vermuthlich nur im Gegensatze mit

Buch erhielt ein canonisches Ansehen unter den italienischen Grammatikern und Kritikern, unter andern auch deßwegen, weil er selbst die Sprache, für die er Grundsätze aufstellte, mit classischer Correctheit schrieb. Mehr Unparteilichkeit, als den Florentinern, traute man ihm auch zu, weil er ein Venezianer war.

Nicht wenig Mühe gab sich der Graf Trissin, durch eine Vermischung kritischer, grammaticalischer und vorzüglich orthographischer Untersuchungen zur Bildung der Sprache und des Geschmacks seiner Nation etwas beizutragen. Er drang mit seiner Buchstabenreform weiter durch, als mit seiner epischen und dramatischen Poesie. Der Kritik der Gedanken aufzuhelfen, war er zu sehr mit Buchstaben beschäftigt [o]).

Claudio Tolommei von Siena, derselbe, der die antiken Sylbenmaße in die italienische Poesie einführen wollte, und dadurch bewies, daß er des Geistes seiner Sprache nicht kundig war, so correct er auch in ihr Sonette versificirte, wurde in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu den angesehnen Kritikern gezählt. Seine Verse und Regeln der neuen Poesie [p]) scheinen aber selbst auf seine Verehrer wenig gewirkt zu haben.

In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts brach auch der erste kritische Krieg in Italien aus. Die Erbitterung, mit der er geführt wurde, war ungefähr

mit seinen Gedichten (Rime) gab. In den *Opere di P. Bembo* (Venez. 1729. fol.) *Vol. II.* hat es den Titel: Delle volgar lingua.

o) Die grammaticalischen und kritischen Abhandlungen Trissin's stehen in der oben angeführten Sammlung seiner Werke, Verona, 1729.

p) Versi e regole della poesia nuova, 1539.

gefähr so wild, als der Gegenstand unbedeutend, und die Wirkung eitel. Eine elende Canzone des wackeren Briefstellers Caro, der durchaus auch ein Dichter seyn wollte, wurde von einer Partei als etwas fast Göttliches bewundert, weil sie in den prunkendsten Phrasen das Lob des königlichen Hauses von Frankreich verkündigte [q]). Lodovico Castelvetro, einer der feinsten Philologen dieser Zeit und ein Mann, der auch seinen italienischen Vers machte, glaubte dem ungemessenen Beifalle, mit dem man Caro's Canzone aufnahm, kritische Gründe entgegenstellen zu dürfen, ohne den Autor persönlich anzufeinden. Aber Caro und seine Partei fanden sich durch Castelvetro's Kritik auf das empfindlichste beleidigt. In Prose und in Versen glaubten sie ihr poetisches Kleinod verfechten zu müssen. Castalvetro blieb ihnen die Replik nicht schuldig. Und nachdem man von beiden Seiten Jahre lang einander Verstand und Talent abgesprochen hatte, blieb Jeder bei seiner Meinung. An Scharfsinn und unbefangenem Verstande war Castelvetro seinen Gegnern von Anfang an überlegen. Er schrieb auch einen italienischen Commentar über die Poetik des Aristoteles, die im Jahr 1549 von Bernardo Segni, einem Florentiner, zuerst in's Italienische übersetzt war. Aber mit allem Scharfsinn brachte er es doch nicht viel weiter als bis zur seltenen Feinheit in der philologischen Kritik einzelner Wörter und höchstens einzelner Gedanken [r]).

Anm.

q) Es ist die Canzone, die sich anfängt: Venite all' ombra de' gran Gigli d'oro. Sie steht in den Opere del Caro (Venez. 1757) Vol. V. p. 90. Schon die erste Zeile kann vor der Kritik nicht bestehen.

r) Castelvetro's Leben ist ausführlich genug von Muratori erzählt vor den *Opere varie critiche* di Lodovico Castel-

Annibal Caro erwarb sich ein grösseres Verdienst, als durch die Vertheidigung seiner Canzone, durch eine italienische Uebersetzung der Rhetorik des Aristoteles [s]).

Als Rhetoriker und Kritiker leistete auch Benedetto Varchi, wenn gleich nicht sehr viel, doch etwas mehr, als durch seine trockenen Sonette und seine steifen Vorlesungen. Sein Herkulanum (Ercolano) wird noch immer von den italienischen Litteratoren fleissig citirt [t]). Es ist eine Reihe von kritischen Gesprächen über die italienische Sprache und Litteratur, am meisten über jene. Wie es um den Geschmack Varchi's stand, scheint er hinlänglich durch seine Vergleichung des rasenden Roland Ariost's mit dem Amadis des Bernardo Tasso bewiesen zu haben; denn er gab dem letzten ganz entschieden den Vorzug, unbekümmert um den Spott des Lasca, der sich keine abgeschmacktere Rangordnung denken konnte. Aber Varchi war nicht der einzige, der damals sein gesundes Gefühl ohne Bedenken einer verkehrten Theorie aufopferte, sobald sich die Theorie auf einen Ausspruch des Aristoteles stützte.

Selbst der sonst so freie Geist des Speron Speroni fügte sich sclavisch in jede Verfügung der Kritiker, die ihre Aussprüche aus dem Aristoteles bewiesen zu haben schienen. Nur interpretirte er seinen Aristoteles mit mehr Verstand, als die Wortklauber, und als

stelvetro, gentiluomo Modenese, *non più stampate*; Berna, 1727, 4to. Die in dieser Sammlung enthaltenen Bemerkungen betreffen aber größten Theils die lateinische Litteratur.

s) Opp. Vol. VII.

t) *L'Ercolano*, dialogo di M. *Benedetto Varchi* etc. ist neu gedruckt zu Padua, 1744, in 2 Octavbänden.

als die Grübler. Seine Dialogen über die Rhetorik und über Virgil [u]) sind doch mehr als Anmerkung und Commentar. Aber durch die Vertheidigung seines verunglückten Trauerspiels [x]), das er einer gerechten Kritik nicht Preis geben wollte, verrieth er die schwache Seite seiner Poetik zugleich mit dem Geheimniß seiner theoretisch erzwungenen Poesie.

Statt auf eine Philosophie des Schönen bedacht zu seyn, die selbst das Genie hätte erfreuen können, glaubte man für Poetik und Rhetorik schon viel gethan zu haben, wenn man nur irgend einen ästhetischen Grundsatz, der nicht buchstäblich im Aristoteles stand, im Allgemeinen aufzustellen wagte. Bei weitem öfter stieg man nur von den Grundsätzen, die man als Glaubensartikel angenommen hatte, zu einzelnen Beispielen herab; und die Mode, ein Sonettchen zu commentiren, nahm in demselben Verhältnisse zu, wie die Aussicht nach einer wahren Aesthetik immer trüber wurde. Eine Menge solcher Abhandlungen über ein Sonett, die eine ungefähr so unbedeutend wie die andre, sind noch zu haben. Die meisten wurden als Vorlesungen vor einer Akademie gehalten, wo sie dann oft auch Reden hießen [y]).

In ihrer ganzen Schwäche zeigte sich endlich die italienische Kritik, als der litterarische Krieg über Tasso's Jerusalem ausbrach. Wer mit mehr als mikrologischer Aufmerksamkeit die Sammlung der Streitschriften, die damals gewechselt wurden, durchblättert (denn sie durchzulesen, darf man niemandem ansinnen, der seine Zeit zu benutzen weiß), wird durch die kleinliche Sylbenstecherei, durch die Seichtigkeit der

u) Opp. T. I. u. II. x) Opp. T. IV.

y) Man sehe die meisten der Vorlesungen und Reden in den Prose Fiorentine.

der Gründe, die man einander entgegenstellte, durch die Weitschweifigkeit, mit der man sie vortrug, und durch die unaufhörliche Verrückung des wahren Standpunkts der Kritik, fast gepeinigt [z]). Camillo Pellegrino, der Bewunderer des befreiten Jerusalem, der den ersten Schlag nach Ariost's Lorber that und dadurch die Gegenpartei zur tapferen Vertheidigung ihres Lieblings reizte, war nicht etwa ein Enthusiast, den die wahre Schönheit der Poesie Tasso's gegen die Fehler derselben und gegen die Vorzüge Ariost's verblendete; er stritt nur deßwegen so eifrig für Tasso, weil dieser, seinem Bedünken nach, den Vorschriften des untrüglichen Aristoteles mehr Genüge gethan hatte [a]). Die Akademiker von der Crusca und die übrigen Gegner Tasso's wagten ja nicht, zu denken, daß die romantische Poesie Ariost's eine Art von Poesie sei, von welcher Aristoteles zu seiner Zeit noch keinen Begriff haben konnte; sie thaten lieber der Poetik des Aristoteles Gewalt an, um auch ihre Verehrung Ariost's nach aristotelischen Grundsätzen zu rechtfertigen; oder sie bekrittelten schadenfroh einzelne Wörter und steife Wendungen des Tasso, ohne auf den Charakter seiner Poesie zu achten. Auch der große Mathematiker und Astronom Galilei, der sich unberufen in diesen Streit misch-

z) Der ganze Vorrath dieser Streitschriften ist zusammengetragen im zweiten und dritten Bande der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso.

a) Pellegrino selbst sagt in seiner Verantwortungsschrift: Ben è vero, che accettando io di avermi potuto abbagliare in molte cose, in una sola non credo, nè confesso fin a quest' ora avermi abbagliato, cioè nella *principale conclusione*, ch' io tengo, *che Torquato Tasso nella Gerusalemme liberata abbia meglio che Lodovico Ariosto nell' Orlando furioso fatto non ha, osservato le leggi dovute all' epica poesia, secondo Aristotile ne ha insegnato.* In den Opp. del Tasso, T. II. p. 57.

mischte, hat durch seinen Spott über Tasso seinen eignen Ruhm nicht erhöht. Seine Kritik ist durchaus mikrologisch, was man von seinem Geiste am wenigsten erwarten sollte [b]).

Tasso selbst konnte als Vertheidiger seiner Poesie, wenn er nicht sein eigner Lobredner werden wollte, mit Anstand freilich nichts Besseres thun, als sich dem Aristoteles unterwerfen und ein gerechtes Urtheil nach dem Gesetzbuche fordern, das seinen Freunden und Widersachern heilig war. Weder er selbst, noch die Nachwelt, würde aber dabei verloren haben, wenn er ihr alle seine kritischen Schriften vorenthalten hätte. Auch aus seinen nicht polemischen Abhandlungen über Poesie und Beredsamkeit, besonders seinem letzten Werke vom Heldengedichte (del poema eroico) [c]), durch die er seine kritischen Arbeiten krönen wollte, lernen wir nur deutlicher begreifen, wie es kam, daß der Dichter, der als Theoretiker sich selbst nicht verstand, sich zuletzt seinen Gegnern gefangen gab und sein großes Gedicht mühsam umarbeitete, um es zu verschlimmern. Tasso citirt in der weitläuftigen Abhandlung vom Heldengedichte nicht weniger als hundert und sechs und zwanzig Autoren [d]), die er alle gern zu Bundesgenossen gehabt hätte; und nun glaubte er, das Seinige gethan zu haben. Es war ein Glück für die italienische Poesie und Beredsamkeit des sechzehnten Jahrhunderts, daß ihr die falsche Kritik keinen größeren Schaden that.

b) Considerazioni al Tasso, di *Galileo Galilei*, Roma, 1703. 4to.

c) Opp. T. V.

d) Eine Tavola degli autori citati nell' opera ist in der venezianischen Ausgabe der Abhandlung besonders vorgedruckt. Wozu wohl?

Drit-

Drittes Buch.

Geschichte
der
italienischen Poesie und Beredsamkeit
von den letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts bis auf unsre Zeit.

Drittes Buch.

Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit von den letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts bis auf unsre Zeit.

Ehe noch das goldene Cinquecento oder sechzehnte Jahrhundert abgelaufen war, kündigten schon ungünstige Umstände das Ende der guten Zeit der italienischen Litteratur an. Unter der zahllosen Menge von Dichtern und prosaisch beredten Autoren, mit deren Schriften jetzt Italien seit einem Jahrhundert überfüllt war, hatten doch nur sehr wenige durch Selbstständigkeit des Genies dem Publicum eine bestimmte Richtung geben und ihr Zeitalter beherrschen können. Selbst die meisten unter den Vorzüglicheren waren mehr noch vom Zufalle, als von ihrer Energie, zu der Stufe erhoben, auf der sie litterarisch nützten und glänzten. Die übrigen waren dem großen Strome der herrschenden, in ihrer Art seltenen, aber auch sehr einseitigen Cultur gefolgt. Je weiter sich diese Cultur durch alle Stände verbreitete, ohne von moralischer Kraft

Kraft unterstützt und ohne von philosophischer Einsicht geleitet zu werden, desto nachtheiliger mußte ihre Einseitigkeit auch auf die besseren Köpfe wirken. Die Frivolität der italienischen Sitten hatte ihre äußerste Höhe erreicht. Im Schatten des bequemen Glaubens, der das Gute, wie das Wahre, nach Dogmen und Gebräuchen der Kirche schätzte, wucherten alle Laster. Weichlicher Lebensgenuß wurde immer mehr das Ziel aller Wünsche. Schon in den blutigen Kriegen, die von den Deutschen, Spaniern und Franzosen auf italienischem Boden geführt waren, hatten die Eingebornen des Landes größten Theils nur als Zuschauer, um deren Hab' und Gut gestritten wurde, die demüthigendste Rolle gespielt. Auf diese Kriege folgte zwar für Italien ein langer, bis auf die neueste Zeit nur selten unterbrochener Friede, der, nach der gemeinen Ansicht der Dinge, den Wissenschaften und Künsten ihre schönste Epoche erst bringen zu wollen schien. Aber diesen Frieden hatten sich die Italiener nicht errungen; er war ihnen nur vergönnt. Wenn gleich dem östreichischen Hause nur Mailand und dem französischen gar kein italienischer Staat zur Beute heimgefallen war, so standen doch alle italienischen Staaten unter der politischen Autorität auswärtiger Mächte. Auch ein solcher, nicht ehrenwerther Friede schien dem Genie, das an politischen Händeln wenig Antheil nimmt, nicht schaden zu können. Aber er schadete ihm mittelbar mehr, als alle vorigen Kriege. Denn so wie nun mit jedem Jahre die Nation immer merklicher erschlaffte, ohne darum ihren Nationalstolz zu verlieren, wurde auch der höher strebende Geist, ehe er sich noch entwickelt hatte, immer tiefer zu der herrschenden Denkart herabgezogen und zu kleinlichen Ansichten verwöhnt. Unvermerkt erlosch die schöne Flam-

me des Enthusiasmus überall. Keine Grübelei und keine Künstelei konnte sie wieder anzünden. Das wahre Genie fand zuletzt kein Publicum mehr. Und sich ein Publicum zu schaffen, konnte es um so weniger Muth fassen, da eins und dasselbe Publicum bald die musterhaften Werke aus dem sechzehnten Jahrhundert zugleich mit den unbedeutenden und mißlungenen für unübertrefflich erklärte, bald jede neue Manier, die nur sinnreich und excentrisch war, als einen höheren Flug des Genies anstaunte, bis zuletzt gar der alte Nationalgeschmack, wenigstens bei den ersten Ständen, dem französischen wich.

Die Geschichte des sinkenden Geschmacks in der italienischen Litteratur während der beiden letzten Jahrhunderte zerfällt in zwei Perioden, die nicht genau, aber doch ungefähr, mit der Trennung der Jahrhunderte zusammentreffen. Die erste Periode fängt mit dem Zeitalter Tasso's an. Tasso selbst that in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens, so viel er auch noch schrieb, für die wesentliche Erweiterung des Gebietes der Redekunst wenig oder gar nichts mehr. Mehrere seiner Zeitgenossen, die ihn auf dem classischen Wege begleiteten, brachten es damals in einigen neuen Formen weiter, als er. Andre, die keine Schranken anerkennen, die classische Correctheit in den Ruf des Pedantismus bringen, und Ariost's Genie überfliegen wollten, fingen auch schon damals eine Partei zu bilden an. Die Geschichte dieser beiden Parteien ist die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit bis auf die Zeit, wo mit den französischen Kleidern und Sitten auch der französische Geschmack in Italien wie in ganz Europa eindrang. Nicht eher, als in dieser letzten Periode, fängt der Geist der wahren

Prose in der italienischen Litteratur wieder zu erwachen an. Der Geschichtschreiber kann daher, ohne dem Interesse der synchronistischen Darstellung etwas zu vergeben, die Geschichte der italienischen Poesie vom Zeitalter Tasso's bis auf das unsrige füglich in ununterbrochenem Zusammenhange erzählen und die Geschichte der italienischen Prose der beiden letzten Jahrhunderte nachfolgen lassen. Unbedeutende, wenn gleich nicht ganz schlechte, Werke darf er in demselben Verhältnisse immer mehr außer Acht lassen, je größer ihre überflüssige Menge wird.

Was unter diesen Umständen einige Fürsten und Große für die italienische Litteratur thaten, würde, auch wenn es mehr gewesen wäre, bei der allgemeinen Stockung des Fortschreitungsgeistes kaum in Betracht kommen. Aber ein sonderbares Ereigniß bleibt es, daß genau von der Zeit an, da Geist und Geschmack sanken, auch der italienischen Fürsten, die Sinn für litterarische Veredelung hatten, immer weniger wurden. Das einzige Haus Medici verläugnete bis auf den letzten Abkömmling des großen Cosmus seine Ahnentugend in der Pflege der Wissenschaften und Künste nicht. Kein Pabst wurde wieder erwählt, der sich wie Leo X., oder wie Paul III., oder auch nur wie Clemens VII. für die Litteratur interessirt hätte. Von den Fürsten aus dem Hause Este schien der Geist ihrer Väter gewichen zu seyn, seitdem die mächtigste und glänzendste ihrer Linien die Stadt Ferrara mit dem dazu gehörigen Gebiete an den päbstlichen Stuhl hatte abtreten müssen und auf den Besitz des Modenesischen eingeschränkt war. Zu den thätigsten Gönnern der Wissenschaften gesellten sich die Herzoge von Savoyen, seitdem der gelehrte und tapfere Carl Ema-

manuel I. den Ton angab. Aber sie hatten nicht Unrecht, wenn sie den Gelehrten ergebener waren, als den Dichtern ihrer Zeit. Vieles geschah, seit der Erfindung der Oper, für das italienische Theater, besonders zu Parma, wo der Herzog Rainuccio I. aus dem Hause Farnese ein Schauspielhaus erbaute, das in der Folge immer verschönert wurde und noch jetzt zu den prächtigsten in der Welt gehören soll. Damit aber war der Poesie, die mehr als Dienerin der Musik seyn wollte, wenig geholfen.

In den unzähligen Akademien, die von ihrer Entstehung an wenig genützt hatten, wurden bellettristische Kleinigkeiten mit großer Feierlichkeit in possenhaften Formen so lange verhandelt, bis eins dieser Institute nach dem andern von selbst eingieng. Die Akademiker von der Crusca gaben durch ihr Wörterbuch, dessen erste Ausgabe im J. 1612 erschien, der italienischen Gesamtsprache Festigkeit; aber den Geist, der ihnen selbst fehlte, konnten sie weder in Dichtern, noch in Prosaikern wecken.

Erstes Capitel.

Geschichte der Poesie.

Durch männliches Beharren bei dem classischen Geiste des sechzehnten Jahrhunderts zeichneten sich, als der ästhetische Gemeingeist ihnen schon entgegenzuwirken anfing, einige Dichter aus, die deßwegen zuerst eine rühmliche Erwähnung verdienen.

In die letzten Decennien des sechzehnten und die ersten des siebzehnten Jahrhunderts fällt die glänzendste Epoche des jetzt beinahe vergessenen Bernardino Baldi [e]). Er war ein Geistlicher, durch seine ausgebreiteten Kenntnisse fast noch berühmter, als durch seine Verse. Der Herzog von Guastalla, Ferrante II. Gonzaga, begünstigte und beförderte ihn vorzüglich. Baldi war dafür diesem Fürsten auch als Geschäftsmann sehr nützlich. Er starb in seiner Vaterstadt Urbino im J. 1617. Seine Gedichte [f]), die von einigen Litteratoren sehr erhoben werden, haben eine philologische Würde, an der man bald den Mann des sechzehnten Jahrhunderts erkennt. Die edle Sprache ist aber auch ihr größtes Verdienst. Ein langes Lehrgedicht von Baldi über die Seefahrerkunst (la Nautica) erinnert an Alamanni's Gedicht vom Landbau. Es hat denselben Rhythmus der Diction und dieselbe Kälte der Gedanken [g]). In seinen Eklogen,

e) In Mazzuchelli's Wörterbüche steht seine Lebensgeschichte und das Verzeichniß seiner Schriften.

f) Die meisten seiner poetischen Schriften sind enthalten in den Versi e prose di Monsignor *Bernardino Baldi* da Urbino, Abbate di Guastalla. Venez. 1590. 4to.

g) Man lese nur den Anfang:

Come industre nocchier quel legno formi,
Ch' è de guidar per non segnate vie,
Come i lumi del Ciel, come de l'onde
Gli alterni moti e i ciechi sdegni imperi,
Come col mar guerreggi, onde riporti
Ricca di merci, e pretiosa soma,
Cantando insegnerò: se da mortali
Non si chiede a gli Dei favore indarno.
Castissime sorelle, à cui sì care
L'acque son di Parnaso, i lauri, e l'ombre,
Voi che dal sommo padre haveste in sorte

Di

gen, die von Einigen zu den vorzüglichsten in der italienischen Litteratur gezählt werden, scheint er den homerischen Styl der Ausmahlung der kleinen Züge haben nachahmen zu wollen. Aber es gelang ihm nicht, die Kleinigkeiten in einem poetischen Brennpunkte zu sammeln. Seine umständlichen Beschreibungen, z. B. der Lebensart eines genügsamen und glücklichen Gärtners, sind bei aller pünktlichen Wahrheit, die man an ihnen bewundern soll, ermüdend und streifen nahe an die Linie des Lächerlichen [h]). Seine Sonette möchte man antiquarisch nennen. Sie haben fast sämmtlich antike Kunstwerke und Ruinen zum Gegenstande. Das Merkwürdigste und zum Theil auch das Beste unter Baldi's Schriften, so weit ihre Anzei-

Di temprar l'armonia de' giri eterni,
L'ardor mio mitigate almen con breve
Stilla di quel liquor, che'n tanta copia
Porgeste à chi cantò gli armenti, e l'arme.

h) Einige Litteratoren erklären diese Ecloge *Celeo* für ein Meisterwerk. Da wird unter andern beschrieben, wie der Gärtner sich selbst seinen Kuchen zum Frühstück bäckt:

Mentre l'onda bollia, per fissa tela
Fece passar di seto le contesta
Di Cerere il tesor, che in bianca polve
Ridotto havea sotto il pesante giro
De la volubil pietra, indi partendo
Con tagliente coltel rotonda forma
Di grasso cacio, che da' topi ingordi
Ei difendea dentro fiscella appesa
Al negro colmo, col forato, e aspro
Ferro tritollo, e cominciando omai
L'acqua d'intorno a l'infiammato fianco
Del vaso à gorgogliare, a poco a poco
S'adattò con la destra a spargervi entro
La purgata farina, non cessando
Con la sinistra intanto a mescer sempre
La farina, e l'umor con saldo legno.

Anzeige hierher gehört, sind seine hundert Apologen (Apologi), der erste Versuch in der neueren Litteratur, die äsopische Fabel in ihrer alten Simplicität wiederherzustellen. Baldi's Fabeln sind so kurz, als es die Natur der Erzählung nur erlaubt, und keine ist versificirt oder poetisch ausgeschmückt. Der vorzüglichen sind aber nur wenig. Der Name Apologen sollte sie vermuthlich noch bestimmter von Allem, was sonst noch Fabel (favola) hieß, unterscheiden. Versificirte Fabeln von weniger Bedeutung, meist nur Uebersetzungen, hatten schon vorher ein gewisser Cesare Pavesi unter dem Namen Targa, und andre von ähnlicher Art Giammaria Verdizotti von Venedig herausgegeben [i].

Ungleich berühmter ist Tasso's Nachahmer Guarini geblieben. Noch vor hundert Jahren würden es die Kritiker schwerlich verziehen haben, wenn man ihn nicht unter den Dichtern vom ersten Range hervorgehoben hätte. Aber er brach nach keiner Seite eine neue Bahn, und auf dem Wege der Nachahmung blieb er hinter seinem Muster zurück. Eine kürzere Anzeige seiner poetischen Schriften und einige Notizen von

i) Die besseren unter den Apologen Baldi's gleichen ungefähr diesem:

Gloriavasi il fiume d'esser molto maggiore della fonte, à cui avendo essa tolte l'acque, disse: E ora io sono maggiore, che non sei tu.

Versificirt von dem Litterator Crescimbeni kamen diese Apologen neu heraus, Rom, 1702. in 12. — Die Fabeln des Pavesi oder Targa (Venez. 1587. in 12.) sind in reimlosen Jamben versificirt; eben so die von Verdizotti. Die Ausgabe der Fabeln des Verdizotti, Venedig, 1577. in 4. ist mit Holzschnitten geziert, deren einige mehr werth sind, als das ganze Buch.

von seinem Leben werden hier hinreichend seyn. Battista Guarini war geboren zu Ferrara im J. 1537. Er war also sieben Jahr älter als Tasso, in dessen poetische Fußstapfen er trat. Der Herzog Alfons II., an dessen Hofe Beide eine Zeitlang zugleich lebten, (denn auch Guarini war von adelicher Familie) konnte Guarini's Talente vortheilhafter, als die des Tasso, benutzen; denn jener war ein gewandter Welt- und Geschäftsmann. Als Gesandter seines Fürsten war er an mehreren Höfen in und außer Italien thätig. Unter andern Belohnungen erhielt er den Rittertitel. Nach dem Tode des Herzogs, mit dem er sich zuletzt entzweit hatte, ging er in florentinische Dienste; von da weiter an den Hof von Urbino. Er starb zu Venedig im J. 1612. Unter seinen poetischen Werken ist das bekannteste das bukolische Drama Der treue Schäfer (il pastor fido) [k]). Die nächste Stelle nach Tasso's Amynt kann eine unbefangene Kritik diesem Gedichte unter den italienischen Schäferdramen nicht wohl versagen. Aber es über den Amynt zu erheben, ist unverzeihlich. Zu dem Beifalle, mit dem es bei seiner ersten Erscheinung aufgenommen wurde, trugen die Fehler, die dem Geiste des Zeitalters schmeichelten, ungefähr eben so viel, als die unverkennbaren Vorzüge des Stücks, bei. Es wurde zum ersten Male im J. 1585, also zu der Zeit, als der arme Tasso als Gefangener im St. Annen-Hospitale zu

k) Kein italienisches Gedicht ist außerhalb Italien mehr gelesen und öfter gedruckt, als dieser bekannte Pastor fido. Die erste Sammlung der Gedichte Guarini's scheinen die Opere poetiche del molto illustre Sgr. Cavaliere Battista Guarini, Venez. 1606. 8vo. zu seyn.

zu Ferrara seufzte, mit großem Pomp zur Feier eines Vermählungsfestes in Turin aufgeführt. Der eleganten Welt gefiel die Intrigue, durch welche Guarini dem Schäferdrama das Interesse einer romantischen Tragikomödie geben wollte. Die Weisheits-Dilettanten fanden nichts vortrefflicher, als die Sentenzen aus dem Munde der Hirten und Hirtinnen. Die wahre Schönheit einzelner Stellen des Gedichts wurde auch anerkannt. So kam dieses Schäferdrama in die Mode und verdrängte den Amynt, dessen Verfasser zu bekritteln damals bei einer angesehenen Partei zum guten Ton gehörte. Daß der treue Schäfer Guarini's in den schöneren Zügen der Erfindung und Ausführung nur eine Nachahmung des Amynt war, wurde vergessen. Der Reichthum der künstlichern Composition in dem Gedichte Guarini's schien eine Ueberlegenheit des Genies zu beweisen. Daß eben diese künstlichere Composition dem Geiste der wahren Schäferpoesie entgegenwirkte, wollten die Freunde Guarini's nicht bedenken. Man disputirte nur über die Schicklichkeit des Tragikomischen in einem Gedichte, wie dieses, weil eben durch diese Erweiterung der Grenzen der Schäferpoesie Guarini etwas ganz Neues leisten wollte. Tragikomisch soll die Composition des treuen Schäfers seyn. Die Arkadier müssen, nach Guarini's Dichtung, der Diane jährlich eine Jungfrau opfern, um dadurch eine Landplage abzuwenden. Dieses Opfer soll so lange dauern, bis, nach einem Orakelspruch, "Amor zwei Herzen verbindet, die vom Himmel stammen, und ein treuer Schäfer das alte Vergehen einer treulosen Schäferin wieder gut macht." Nun muß es sich fügen, daß Montan, ein Priester der Diane, vom Herkules, also vom Himmel, abstammt. Eine schöne Amaryllis muß vom Pan, al-

so,

se, nach Guarini's Mythologie, ebenfalls vom Himmel, abstammen. Der alte Montan kommt deßwegen auf den guten Gedanken, seinen Sohn Sylvio mit der schönen Amaryllis zu verloben. Aber die Hauptsache will ihm nicht gelingen; denn der junge Sylvio will von Liebe nichts hören. Ein alter Knecht gibt sich zwar (und damit fängt das Drama an) die größte Mühe, dem jungen Manne die Vortrefflichkeit der Liebe begreiflich zu machen, gerade so wie die Freundin der spröden Sylvia in Tasso's Amynt ihr Ueberredungsgeschäft betreibt. Aber der junge Mann bleibt bei seinem Sinne. Der Plan des alten Montan scheint immer unausführbarer zu werden. Ein schöner, aber armer Schäfer Myrtill liebt die schöne Amaryllis und sie ist ihm nicht abgeneigt. Dieser Liebe wirkt wieder die Eifersucht einer Schäferin Corisca entgegen, die den Myrtill liebt und deßwegen die Amaryllis haßt. Die Intriguen der Corisca führen nun die Katastrophe herbei. Die beiden Liebenden werden in einer Höhle, in die sie sich auf Anstiften der Corisca in aller Unschuld begeben hatten, ergriffen. Amaryllis wird verurtheilt, der Diane geopfert zu werden. Ihr Myrtill will statt ihrer das Opfer seyn. Aber bei dieser Gelegenheit kommt das Geheimniß der Geburt Myrtills an den Tag. Er ist ein Sohn des alten Montan, stammt also auch vom Himmel ab. Vor Freuden über diese Entdeckung wird das vermeinte Unrecht, das er schon mit dem Leben büßen sollte, ganz vergessen. Die treuen Liebenden werden ein Paar, und die boshafte Corisca verspricht, sich zu bessern. Eine solche Verwickelung und Auflösung sinnreich zu finden, muß man billig in seinen Foderungen seyn. Aber Situationen, die sich poetisch behandeln ließen, wurden durch diese Erfindung be-

 quem

guem herbeigeführt; und wo sich Guarini an Tasso hielt, traf er den romantischen Hirtenton glücklich genug [1]). Den Intriguengeist seines Stücks, durch den es dem Publicum vorzüglich gefallen zu haben scheint, konnte er mit der Simplicität der wahren Schäferpoesie nicht in Harmonie bringen. Noch weniger konnte er das innige Gefühl Tasso's durch die moralischen Betrachtungen ersetzen, in denen es seine Hirten und Hirtinnen so weit gebracht haben, als ob sie Beisitzer und Beisitzerinnen eines romantischen Gerichts

1) Z. B.

Mira d'intorno, Silvio,
Quanto il mondo hà di vago, e di gentile
Opra è d'Amore. Amante è il Cielo, amante
La terra, amante il mare.
Quella, che lassù miri innanzi à l'alba
Così leggiadra stella,
Ama d'amore anch'ella, e del suo figlio
Sente le fiamme: ed essa, ch'innamora
Innamorata splende,
E questa è forse l'ora
Che le furtive sue dolcezze, e'l seno
Del caro amante lassa.
Vedila pur come sfavilla, e ride.
Amano per le selve
Le mostruose fere, aman per l'onde
I veloci delfini, e l'orche gravi.
Quell' augellin, che canta
Si dolcemente, e lascivetto vola
Or da l'abete al faggio,
Ed o or dal faggio al mirto,
S'havesse humano spirito;
Direbbe, ardo d'amore:
Ma ben arde nel core,
E parla in sua favella,
Sì che l'intende il suo dolce desio.

Atto. I.

richtshofes der Liebe gewesen wären [m]). — Die übrigen Gedichte Guarini's, besonders seine Sonette, tragen noch merklicher, als sein Schäferdrama, den Charakter der erkünstelten Begeisterung. In seinen Madrigalen, deren über anderthalb hundert sind, erscheint der Nachahmer Tasso's zuweilen zu seinem Vortheile, aber öfter mit allen Fehlern seines Vorbildes [n]).

Noch

m) An trivialen Gemeinsprüchen ist schon in der ersten Scene, die übrigens ganz nach Tasso copirt ist, kein Mangel. Der junge Sylvio will, ehe er auf die Jagd geht, im Tempel sein Gebeth verrichten. Denn, sagt er,

Chi ben comincia, ha la metà dell' opra,
Nè si comincia ben, se non del Cielo.

Als Corisca auftritt, um durch einen Monolog ihre Leidenschaft zu verrathen, fängt sie mit Selbstbetrachtungen an:

Chi vide mai, chi udì mai più strana,
E più folle, e più fiera, e più importuna
Passione amorosa? Amore e odio
Con si mirabil tempre in un cor misti etc.

Sogar der Satyr, der durch einen brutalen Angriff die Corisca in Verlegenheit setzt, tritt mit der poetischen Betrachtung auf:

Come il gelido alle piante, ai fior l'arsura,
La grandine alle spiche, ai semi il verme —
Così nemico all' uom fù sempre Amore.

Mit einer moralischen Tirade endigt auch der Schlußchor:

Non è sana ogni gioja,
Nè mal ciò, che v'annoja.
Quello è vero gioire,
Che nasce da virtù dopo il soffrire.

n) Z. B.

Volgea l'anima mia soavemente
Quel suo caro, e lucente
Sguardo, tutto beltà, tutto desire

Ver-

Noch andre Nachahmungen des Aminte kamen um diese Zeit in solcher Menge zum Vorschein, daß eine um so leichter über der andern vergessen werden konnte [o]). Auch die Damen wollten sich in dieser Poesie hervorthun, unter andern Isabella Andreini von Padua, eine Schauspielerin, deren Schönheit und Tugend gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts noch mehr Bewunderer fanden, als ihr Schäferspiel Myrtille [p]). Ein Jude, Namens Leo, gab ein tragisches Schäferspiel, betitelt Drusilla, heraus. Selbst der Herzog Ferdinand oder Ferrante II. von Guastalla aus dem Hause Gonzaga schrieb ein ähnliches Stück, das, wie man denken kann, nicht wenig gelobt, aber doch nicht gedruckt wurde. Endlich wollte man auch Fischerdramen von ähnlicher Erfindung haben. Fischeridyllen (egloghe pescatorie), die keiner besondern Erwähnung werth sind, hatte man längst gehabt. Sie zu Schauspielen umzugestalten, brauchte man nur die Fabel ein wenig zu erweitern und Fischerscenen statt der Schäferscenen zu setzen. Noch bequemer machte es sich ein gewisser Antonio Ongaro von Padua. Er copirte sein Fischerspiel Alcäus (Alceo) so pünktlich

Verso me scintillando, e parea dire,
Dammi il tuo cor, che non altronde i vivo;
E mentre il cor s'en vola ove l'invita
Quella beltà infinita.
Sospirando gridai misero, e privo
Del cor: chi mi dà vita?
Mi rispos' ella in un sospir d'Amore:
Jo, che sono il tuo core.

o) Vergl. *Fontanini*, Bibl. p. 445. &c.

p) Nachricht von der schönen Isabella Andreini giebt Mazzuchelli in seinem Wörterbuche.

sich nach Tasso's Amynt, daß es den Spottnamen: Der gebadete Amynt davon trug.

* * *

Einer genaueren Anzeige werth sind die poetischen Werke zweier Zeitgenossen Tasso's, die noch im vorzüglichern Sinne Männer des sechzehnten Jahrhunderts heißen können. Der eine ist Chiabrera, der andere Tassoni.

Chiabrera.

Gabriello Chiabrera wurde geboren zu Savona im Genuesischen im J. 1552 [q]). Er war einer der Glücklichen unter den Dichtern. Sein Vater hatte ihm zwar keinen hohen Rang, aber ein ansehnliches Vermögen hinterlassen. Unter Vormundschaft wurde der junge Chiabrera in seinem zehnten Jahre nach Rom geschickt. Erst hielt man ihm einen Hauslehrer; dann wurde seine Erziehung im Jesuiter-Collegium fortgesetzt. Er war noch nicht lange in Rom, als er schon die Bekanntschaft des Paulus Manutius machte. Nachher kam er mit Antonius Muretus in Verbindung und wohnte dessen Vorlesungen bei. Diese beiden gelehrten Philologen trugen das

q) Chiabrera's Leben, von ihm selbst in der dritten Person erzählt, steht vor der bekannten Ausgabe seiner Werke, Venez. 1768. 6 Voll. in 8. Der Psychologe wünscht freilich eine andre Art von Autobiographie; aber diese, so weit sie reicht, ist doch ohne Anmaßung und Eitelkeit geschrieben.

das Meiste zur Entwickelung der Talente Chiabrera's bei. Durch sie zum Studium der alten Classiker gewöhnt, vertiefte er sich lange in die Formen und den Geist der griechischen und lateinischen Poesie, bis er den Gedanken faßte, der Pindar und Anakreon seiner Nation zu werden. Für philosophische Studien hatte er weniger Sinn, besonders nicht für diejenigen, mit denen ihn seine Lehrer im Jesuiter-Collegium unterhielten. Mehr wirkte Speron Speroni auf ihn. Auch diesen classisch gebildeten Mann hatte er in Rom näher kennen gelernt. Von seinem zwanzigsten Jahre an, da er das Jesuiter-Collegium verließ, bis an seinen Tod schränkte er seine ganze Thätigkeit auf litterarische Beschäftigungen ein. Gleichförmig, aber für ihn erwünscht, lief nun sein langes Leben ab. Ehrgeitz scheint seine einzige Leidenschaft gewesen zu seyn; und diese wurde, in der einzigen Richtung, die sie nahm, bis zur Uebersättigung befriedigt. Als ihn ein Ehrenhandel, in welchem er, nach seinen Worten zu schließen, seinen Gegner mit italienischer Fassung aus dem Wege geräumt hatte, Rom zu meiden nöthigte x), zog er sich nach seiner Vaterstadt Savona zurück. Keine Einladungen der Großen konnten ihn von da wieder länger, als auf kurze Zeit, entfernen. Vom Reisen war er ein großer Freund, aber nicht vom Arbeiten in öffentlichen Aemtern. Er wollte durchaus nichts weiter, als ein Dichter seyn; aber unter den Dichtern, nach seinem eignen Ausdruck, ein poetischer Columbus, der entweder eine neue Welt entdecken, oder untergehen müsse. In dieser Vorstellung gefiel er sich besonders, weil Columbus sein

Lands-

x) Senza sua culpa fù oltraggiato da un gentiluomo, *ed egli vendicossi*, sagt er selbst ganz trocken.

Landsmann war. Erst, als er bald funfzig Jahr alt war, kam er auf den Gedanken, sich zu verheirathen, und gerade um die Zeit, als er ihn ausführte, verlor er durch einen Proceß zu Rom fast sein ganzes Vermögen. Aber auch dieser Verlust scheint ihn nicht sehr bekümmert zu haben. Er schränkte seine Ausgaben ein und dichtete fort. Seine Gedichte hatten ihn indessen schon so berühmt gemacht, daß mehrere Fürsten ihn in die Wette einluden, sie wenigstens zu besuchen; und von diesen Besuchen brachte er einige Mal ansehnliche Geschenke mit zu Hause. Die Ehrenbezeugungen, durch die er bei Hofe ausgezeichnet wurde, hat er selbst genau anzumerken nicht vergessen. Geehrt, ohne Kummer, und fast immer gesund, lebte er bis zum Jahr 1637, dem sechs und achtzigsten seines Alters.

Ein Mann, der so lange und so ganz für die Poesie lebte, wie Chiabrera, konnte leicht so viel Werke in Versen zu Stande bringen, als er. Kein italienischer Dichter hat ihrer mehr hinterlassen. Epische Gedichte verfaßte er nicht weniger als fünfe; ein befreites Italien (Italia liberata); ein Florenz (Firenze); eine Gothiade (Gotiade, o delle guerre de' Goti); eine Amadeide (Amadeide); und einen Roger (Ruggiero) *). Daß unter diesen Werken kein poetisches Amerika ist, das Chiabrera entdeckt zu haben sich rühmen durfte, haben selbst seine Bewunderer zugestanden. Er fügte sich bald in den Styl Ariost's; bald veredelte er die trockene Erzäh-

*) In der venezianischen Ausgabe seiner Werke stehen von diesen epischen Gedichten nur die Gothiade und der Roger. Es scheinen aber noch mehrere Bände haben folgen zu sollen.

zählungsweise Trissin's; bald trat er in die Fußstapfen Tasso's. Einzelne Stellen voll wahrer Poesie kann man leicht aus dem einen, wie aus dem andern, der epischen Versuche Chiabrera's hervorheben: aber über den Geist der Nachahmung erheben sich alle diese Versuche nicht. Ein wenig mehr Neuheit haben einige seiner dramatischen Werke. Die beiden Schäferdramen, die Meganira und die Galopea, sind Nachträge zu Tasso's Amynt und Guarini's treuem Schäfer. Aber die Entführung des Cephalus (Rapimento di Cefalo), und noch ein kleines Gelegenheitsstück, die Nachtwache der Grazien (Vegghia delle Grazie) t) gehören in die Classe der Opern, deren es damals noch sehr wenige gab, um deren Ausbildung sich also ein Dichter leichter ein Verdienst von Bedeutung erwerben konnte, als um die schon bis in die Nähe der Vollkommenheit gesteigerten Epopöen. Der Entstehung der Oper wird bald weiter gedacht werden müssen. Chiabrera erfand diese Dichtungsart nicht; aber er schloß sich an diejenigen, die sie unvermerkt herbeiführten, ohne daß man einen von ihnen den Erfinder nennen dürfte. Was seinen musicalischen Schauspielen einen Werth gibt, ist nicht die dramatische Kunst; es ist derselbe Schwung der Gedanken und noch mehr der Sprache, der seine lyrischen Gedichte auszeichnet.

Reformator der lyrischen Poesie der Italiener wurde Chiabrera in der That. Nach seinen Oden und Liedern muß man sein Dichtertalent schätzen. Aber was die italienischen Litteratoren und Kritiker vom Feuer seiner Phantasie, der Kühnheit seiner Gedanken, und der Lebhaftigkeit seiner Bilder erzählen, gibt

t) Opp. T. IV.

giebt über das Wesen seiner Poesie nur wenig Aufschluß. Chiabrera goß die lyrische Poesie der Italiener in Formen, die der Freiheit der lyrischen Anschauung angemessener sind, als die bis dahin fast allein üblichen Canzonen, Sonette und Madrigale. Durch diese Reform, die er mit Geschmack und Verstand durchsetzte, macht er in seiner Art Epoche. Was er aber hinzufügte, um den Geist der lyrischen Poesie umzubilden, war nichts mehr als Nachahmung der Alten, und nicht immer weder natürliche, noch weise Nachahmung. Chiabrera war zum Oden- und Liederdichter geboren. Daß er es war, bewies die Wirkung, die das Studium der griechischen und lateinischen Lyriker auf ihn that. Er fühlte, daß es in der neueren Litteratur seiner Nation wahre Oden noch gar nicht, und wahre Lieder nur unter dem Volke gab. Nur die Barzelletten u) und ähnliche Volkslieder hatten damals den Charakter des populären Gesangs; und kein Gelehrter achtete auf sie. Jedes lyrische Empfindungsgemählde wurde zum Sonett, oder zur Canzone gestaltet. Canzonen allein vertraten auch die Stelle der Oden, einer Dichtungsart, die durch energische Erhabenheit über die Popularität des Liedes hinausschweben soll. Wer vor Chiabrera versucht hatte, die alten Lyriker nachzuahmen, war entweder, wie Tolommei und einige Andre, vor den antiken Sylbenmaßen stehen geblieben, um diese gegen den Geist seiner Muttersprache nachzustümpern, oder er hatte, wie Bernardo Tasso, dessen Nachahmungen der antiken Oden in der Geschichte der Poesie kaum der Erwähnung werth sind, zu wenig lyrische Kraft gehabt, sich mit den Alten zu messen. Chiabrera

u) Vergl. Erster Band, S. 326, rc.

brera hatte das Talent der freien Nachahmung. Er studirte sich in seinen Pindar hinein, fand aber den Rückweg zur Poesie seines Zeitalters, und erfand die neuere Ode. Er verglich die Gedichte Anakreon's mit den Sonetten der Liebe im Styl des sechzehnten Jahrhunderts. Was sich von beiden Arten der lyrisch populären Darstellung vereinigen ließ, faßte er in die bis dahin ganz verkannten Sylbenmaße der Barzelletten. So entstand das italienische Lied in seiner veredelten Form.

Einige der Oden Chiabrera's entfernen sich nur wenig von dem alten Gleise der Canzonen. Von diesen entlehnte er dann auch die metrische Form um so lieber, weil sie wegen der vielen Zeilen, die zu einer Strophe gehörten, und der abwechselnden Behandlung, die sie zuließ, die pindarischen Sylbenmaße in moderner Gestalt zu repräsentiren schien. Aber der Geist dieser Oden sollte, nach Chiabrera's Ideen, ganz pindarisch seyn; und zu bewundern ist immer, wie ein Italiener in jenen wortreichen Zeiten den energischen Styl Pindar's auch nur so gut nachahmen konnte, als es dem eifrigen Pindaristen Chiabrera gelang. Noch besser würde es ihm gelungen seyn, wenn er neben dem pindarischen Odenstyl den horazischen einstudirt und dadurch gelernt hätte, die Poesie seines Lieblingsmusters auch in der Kunst zu erkennen, viel Sinn in wenig Worte zu legen. Aber ihn reizten, wie es scheint, nur die lyrischen Extasen Pindars. Er suchte das Wesen der Ode nur in kühnen Schwüngen der Phantasie, in mahlerischen Phrasen, und in mythologischen Bildern. Deßwegen fiel sein viel bewunderter Pindarismus sehr einseitig aus. Ohne es selbst zu wissen, sank er von der Höhe der wahren Ode alle

Augen-

Augenblick in die redselige Canzonenpoesie seiner Nation zurück, und bemerkte den Unterschied zwischen seinen und Pindar's Oden nicht einmal an seinen gedehnten Phrasen x). Für die einzige Art von wahren

x) Z. B. in der Ode an den Großherzog von Toscana, die sich mit dem Mythus von Phaethon so anfängt:

Avea più volte udito
Di Climene la prole,
Che fu suo padre il Sole;
Onde tutto invaghito
Di vagheggiar il Genitor sovrano,
Volse le piante all' immortal sua Reggia,
Ove splendor fiammeggia,
Che sostener non può lo sguardo umano:
Quindi, perchè Felonte
Renda cotento il suo desire audace,
Senza che il troppo lume i di gli oscuri,
Tolse dall' aurea fronte
Il diadema di rai Febo sagace,
Quasi per lui non più risplender curi;
E sicuro fissò l'avido figlio
Nel temprato splendor l'inferno ciglio.
Or Febo a me consenti;
Ch'io prenda i lampi istessi
Che hai deposti, e con essi
Rischiari altrui le menti;
E mostri a' Grandi, che del fasto altero
Denno i lampi depor, che ogni occhio abborre,
E più benigni accorre
Chi servo nacque al lor sovran Impero:
E'n tal giusa temprata
Tener la maestà del regio aspetto,
Che non offenda con sovverchio lume;
Poichè stende e dilata
Sovra d'ogni soggetto
Il dominio che ha l'uom, si bel costume,
Mentre non pur sulle corpore salme
Ma gli dà nuovo scetro anco sull' alme.

ren Oden scheint er die Hymnen gehalten zu haben, wahrscheinlich auch aus falschem Pindarismus. Ohne ein hohes Haupt zu besingen, stimmte er nie ein lyrisches Gedicht in höherem Ton an; aber fast alle Großen seines Zeitalters, die er seiner Aufmerksamkeit werth achtete, beehrte er mit Lobgedichten. Zuletzt glaubte er auch noch die dreifache Abtheilung der pindarischen Ode in Strophe, Antistrophe und Epode nachahmen zu müssen. Die Lobgedichte, denen er diese Form gab, haben dann weniger Canzonenartiges. In ihnen hat auch die Sprache einen rhythmischen Schwung, wie in keinem älteren italienischen Gedichte [y]). Die Freiheiten, die er sich bei der lyrischen Verarbeitung seiner Sprache nahm, zogen ihm manchen Widerspruch zu. Aber er ließ sich nicht irre machen; und man erlaubte ihm zuletzt, was man doch nachzuahmen Bedenken trug.

Noch

y) Z. B. in einem Lobgedicht auf den Pabst Urban VIII. Es fängt an:

Strofe. Qual sulla cetera,
Per cui trionfasi
Del basso Tartaro,
Bello Calliope,
Oggi degli uomini
Hassi a cantar?

Antistrofe. Fra scettri nobili,
A cui s'inchinano
Gentili spiriti,
L'almo, che adorasi
In val di Tevere,
E' senza par.

Epodo. Quando del Mondo il Redentore eterno
Al Cielo ascese,
Allor cortese
A Pietro suo fedel diello in governo,
Perchè sul Vaticano
A' successori indi venisse in mano.

Noch heller glänzt Chiabrera's Talent zur lyrischen Versification in seinen Liedern (canzonette). Durch diese Lieder hat er in der freieren Behandlung des italienischen, besonders des daktylischen Rhythmus mit entschiedenem Glücke den Ton angegeben [1]). Mehrere dieser Lieder sind unverbesserlich [2]); andre frei-

[1]) Z. B.
Già per l'Arcadia
La figlia d'Inaco
Alto succingesi,
E lascio spargere
A freschi Zefiri
La chioma d'or.

[2]) Z. B. ein Liedchen, das ganz hier stehen mag:
Deh perchè a me non torna?
Chi il tiene? Ed ove stà?
Quel viso, che s'adorna
Del fior d'ogni beltà?
Iti son forse al vento
I pregi di sua fe?
E l'altrui giuramento
Non ha fermezza in se?
Occhi miei dove omai,
Dove vi volgerò?
Lunge da quei bei rai,
Ah! che mirar si può?
Lassa, che oltra il costume
Fammisi notte il dì,
Si spense ogni mio lume
Il Sol, che a me sparì.
Unico mio conforto,
Ove soggiorni tu?
Scampo del mio cor morto
Non ti vedrò mai più?
Sì con note amorose
Ninfa gentil cantò;
Poi le guance di rose
Di bel pianto rigò.

ziemlich trivial. Der Inhalt der meisten ist ungefähr derselbe, den man sonst nur in die Sonetten= und Canzonenform faßte. Einige nähern sich der Ode, zuweilen mit gleicher Schönheit der Sprache und Wahrheit des Gefühls [b]).

Andre Gedichte Chiabrera's — und er machte ihrer von aller Art — giebt es noch einen guten Vorrath unter seinen Werken. Das Platteste, das er versificirt hat, sind seine Invectiven gegen Luther. Da verläugnet der zürnende Katholik zugleich den Menschen und den Dichter [c]).

Tassoni.

Den reinen Styl Ariost's in einer durchaus komischen Erzählung nachzuahmen, fühlte sich Alessandro Tassoni berufen [d]). Er war geboren zu Mode-

b) Z. B. die Klagen des Orpheus (Pianto d'Orfeo), wo der Gesang des Orpheus selbst so anfängt:

Cinta il crin d'oscure bende
 Notte ascende
 Per lo ciel su tacit' ali;
 E con aer tenebroso
 Da riposo
 Alle ciglia de' mortali.
Non è riva erma, e selvaggia,
 Non è piaggia
 Di bei fior vaga, e dipinta,
 Nel cui seno alberghi fera
 Così fiera
 Che dal sonno or non sia vinta.

c) Opp. Vol. I. p. 269. &c.

d) Eine besondre Vita di Tassoni hat Muratori geschrieben.

Modena, im Jahr 1565. Seine Familie war von Adel, aber nicht reich. Nachdem er in Bologna die Rechte studirt hatte, trat er zuerst bei dem Cardinal Colonna in Dienste. Mit ihm ging er nach Spanien, brachte aber keine Affection für den spanischen Hof mit zurück. Bald nach seiner Zurückkunft gab er seine vermischten Gedanken (Pensieri diversi) heraus, eine Sammlung von kritischen Bemerkungen, die Erstaunen und Aergerniß erregten; denn Tassoni wagte, dem Aristoteles zu widersprechen. Mehr ergötzt, als erschreckt, durch das Geschrei, das sich gegen ihn erhob, machte er nun auch seine Betrachtungen über den Petrarch (Considerazioni sopra il Petrarca) bekannt. Kritischer Widerspruchsgeist hatte ihn hingerissen, die Fehler der petrarchischen Poesie zu analysiren. Nun folgten Antwortschriften, deren Anzeige nicht in dieses Capitel gehört. Tassoni blieb seinen Gegnern die Replik nicht schuldig. Dieses kritische Gezänk beschäftigte ihn, wie es scheint, sehr ernstlich. Nach dem Tode des Cardinals Colonna trat er in die Dienste des Herzogs von Savoyen Carl Immanuel. Hier verwickelte ihn sein Widerwille gegen den spanischen Hof in eine Verdrießlichkeit über die andre. Man erklärte ihn öffentlich für den Verfasser einiger philippischen Reden und einer Leichenrede auf die spanische Monarchie. Er wehrte, so gut er konnte, diese Autorschaft von sich ab, wahrscheinlich aber nur aus politischen Gründen. In munteren Stunden schrieb er denn unter andern auch sein komisches Gedicht: Der Eimerraub (la secchia rapita), schwerlich so früh, als er selbst, um seinen Uebermuth zu entschuldigen, vorgab. Den letzten Theil seines Lebens brachte er Theils unter litterarischen, auch theologi-

 schen,

schen, Beschäftigungen zu. Theils arbeitete er in Staatsgeschäften für verschiedene Cardinäle. Von dem Großherzog von Toscana Franz I. wurde er kurz vor seinem Tode noch zum Hofcavalier ernannt. Er starb zu Florenz im J. 1635.

Tassoni's poetisches Werk: Der Eimerraub[e]) beweiset, wie sein Leben, den hellen Blick und den freien und kecken Sinn, in dem er sich selbst gefiel. Auf ariostische Phantasie machte er wahrscheinlich keinen Anspruch; ariostische Laune aber war ihm von der Natur unverkennbar zugetheilt. Die classische Politur seines komischen Gedichts bleibt immer eine Einwendung gegen die Notiz, daß dieses Gedicht in einem Sommer der Jugendjahre seines Verfassers entstanden sei, ob gleich er selbst diese Notiz durch eine Vorrede unter dem Namen Bisquadro in Umlauf zu bringen suchte. Wer irgend der Geheimnisse des poetischen Ausdrucks kundig ist, entdeckt bald in jeder Stanze des Eimerraubs die feste Hand des Mannes, der schon manchen Vers verarbeitet und umgearbeitet hatte. Vielleicht, oder wahrscheinlich, hatte auch Eitelkeit an der Verbreitung dieser Notiz durch ihn selbst nicht weniger Antheil, als männliche Gewissenhaftigkeit oder Politik. Denn vor dem Jahre 1622 wurde der Eimerraub nicht gedruckt. Damals war Tassoni bald sechzig Jahr alt. Läßt sich nun gleich beweisen, daß das Gedicht schon sieben Jahr früher im Manuscript vollendet war[f]), so ist es damit immer

e) La secchia rapita, di Alessandro Tassoni. Die älteste Ausgabe: Parigi, 1629, in 12. Eine neuere und elegante: Parigi, 1768, in 12.

f) Vergl. *Tiraboschi*, Tom. VIII. p. 326.

mer noch nicht als eine Jugendarbeit documentirt. Tassoni selbst aber war nicht wenig dabei interessirt, den Termin der Vollendung dieses epischen Scherzes so weit, als möglich, zurück zu schieben, weil so gleich, nachdem das Werk gedruckt war, ein Nebenbuhler, Bracciolini, mit einer ähnlichen Arbeit hervortrat und in seiner Art der erste zu seyn behauptete. Der Streit über den chronologischen Vorrang des einen oder andern dieser beiden Gedichte wurde eine ernsthafte Angelegenheit der litterarischen Factionisten; denn nach dem Datum des Calenders wollte man entscheiden, wer der Erfinder der komischen Epopöe in der neueren Litteratur sei, ob Tassoni, oder Bracciolini. Man schien ganz vergessen zu haben, daß die Hauptsache, der komisch epische Styl, längst erfunden war. Der Gedanke, die komische Manier, die in Berni's Umarbeitung des verliebten Roland mit einer ernsthafteren nur abwechselt, durch eine ganze Erzählung durchzuführen, dem mäßigen Scherze ein wenig Satyre einzustreuen, und statt der alten Ritter, die sich von keiner neuen Seite mehr zeigen wollten, andre Personen auftreten zu lassen, dieser Gedanke lag so nahe, daß von der Erfindung der komischen Epopöe kaum Rede die seyn konnte. Daß Tassoni sein Gedicht nicht nach dem des Bracciolini gemodelt hat, ist außer Streit. Die eitle Frage war nur, ob nicht Bracciolini, der von Tassoni's Erfindung nicht eher gehört zu haben behauptete, als bis sein eignes Gedicht schon fertig gewesen sei, der Erfinder der komischen Epopöe heißen müsse, wenn sich beweisen lassen sollte, daß Bracciolini die Idee eines solchen Gedichts eher, als Tassoni, ausgeführt habe, wenn gleich Tassoni's Gedicht früher durch den Druck bekannt geworden war; und diese Frage verdiente um so

weniger eine ernsthafte Antwort, da Tassoni über seinem Nebenbuhler in jeder Hinsicht fast so hoch steht, wie Ariost über Bojardo.

Die Vorzüge, denen Tassoni's Eimerraub eine classische Autorität in der italienischen Litteratur verdankt, sind eine Klarheit der Gedanken und Bilder, eine Präcision des Ausdrucks, und eine Leichtigkeit und Eleganz der Sprache, die den aufmerksamen Leser sogleich an Ariost erinnern g). Einen besondern Nationalwerth für die Italiener hätte die Idee haben sollen, die der ganzen Erfindung zum Grunde liegt. Nicht etwa, weil das Gedicht von einer wahren Geschichte ausgeht, und der Eimer, den die Modeneser im dreizehnten Jahrhunderte von den Bolognesern erbeuteten, noch jetzt an einer Kette zu Modena hängt, sondern weil dieser Krieg das Caricaturbild der meisten Kriege ist, die im Mittelalter Jahrhunderte hindurch von einer italienischen Stadt gegen die andre zum Verderben aller

g) Man lese nur ein Paar Stanzen, wie folgende:

Del celeste Monton già il Sol uscito
Saettava co' rai le nubi algenti,
Parean stellati i campi, e 'l ciel fiorito,
E su 'l tranquillo mar dormieno i venti;
Sol Zefiro ondeggiar facea su 'l lito
L'erbetta molle, e i fior vaghi, e ridenti,
E s'udian gli usignuoli al primo albore,
E gli asini cantar versi d'amore.

Quando il calor de la stagion novella,
Che movea i grilli a saltellar ne' prati,
Mosse improvvisamente una procella
Di Bolognesi a' loro insulti usati;
Sotto due capi a depredar la bella
Riviera del Panaro usciti armati;
Passaro il fiume a guazzo; e la mattina
Giunse a Modana il grido, e la ruina.

Canto I.

aller geführt wurden. Tassoni spricht diese Idee so deutlich aus, als es sich nur ziemte [h]); aber der italienische Nationalstolz wollte sie nicht verstehen. Man bewunderte den Witz des Mannes lieber in kleinen Zügen und Nebensachen. Auch da ist er hier und da noch unsrer freieren Bewunderung werth. Aber ob es sich überhaupt der Mühe lohnte, einen Scherz, dem wahre, nützliche und dauernde Satyre nur sparsam zugemischt ist, durch eine lange Gallerie von burlesken Situationen in zwölf epischen Büchern auszuspinnen, ist eine andere Frage. Vermuthlich war Tassoni mit Local- und Personal-Satyre freigebiger gewesen; und durch die Feinheit, mit der er sie zu verstecken wußte, scheint er sich vor den pasquillinischen Satyrikern seiner Nation besonders haben auszeichnen zu wollen. Aber bei der Nachwelt, für welche diese Züge, deren Bedeutung wir nicht mehr verstehen, zu kahlen Scherzen geworden sind, hat Tassoni durch seine Feinheit wenig gewonnen [i]). Die ganze Composition des Eimerraubs ist, wenn sie nicht besser gedeutet werden kann, als es ohne historischen Commen-

h) Schon zu Anfange, in der Stanze:

Già l' Aquila Romana avea perduto
L' antico nido, e rotto il fiero artiglio
Tant' anni formidabile, e temuto
Oltre i Britanni, ed oltre il mar vermiglio;
E ditte, in cambio d' arrecarle ajuto,
L' Italiche Città, del suo periglio,
Ruzzavano tra lor, non altrimenti
Che disciolte polledre, a calci, e denti.

i) Dahin gehören auch mehrere litterärische Anspielungen, die nur dem verständlich sind, wer in den Werken der Zeitgenossen Tassoni's belesen ist. Einige dieser Anspielungen, z. B. auf die arme *pietose* des Tasso und das *sacro legno* (heil. Kreuz) Bracciolini's sind in den Anmerkungen ausgezeichnet, deren Verfasser vermuthlich Tassoni selbst ist.

mentar möglich ist, nicht viel mehr als possenhaft, so ernstlich auch Tassoni, nach seiner Erklärung in der Vorrede, bemüht gewesen war, der Poetik des Aristoteles Genüge zu thun. Die Erzählung fängt, in chronologischer Ordnung der Begebenheiten, von der Entführung des Eimers an, der zwischen den Bürgern von Modena und denen von Bologna, die vorher schon in Feindschaft gegen einander standen, einen neuen Ausbruch des Krieges veranlaßt. Die Bologneser schicken eine Gesandtschaft nach Modena, und verlangen die Zurückgabe des Eimers. Die modenesische Rathsversammlung bewilligt die Zurückgabe, aber unter der Bedingung, daß die Bologneser selbst den Eimer wieder hohlen sollen. Die Modeneser bestehen darauf, daß der Eimer ihnen zurückgebracht werde. Dieß wird rund abgeschlagen; und nun bricht der Krieg wieder aus. Die allgemeine Satyre in diesem Zuge wird Jeder eben so fein, als einfach und treffend finden, wer sich erinnert, wie oft ein unvernünftiger Streit, gerade dann, wenn er eben beigelegt werden sollte, durch einen noch unvernünftigeren Starrsinn, den die eine Partei in der Behauptung einer Kleinigkeit beweiset, erneuert und verlängert wird. Auch wird in Ehrensachen, wie diese, das Große und Kleine mit einem andern Maaßstabe gemessen, als sonst; und die Modeneser konnten sich eben so gut auf die alten Trojaner berufen, die die Auslieferung der entführten Helena verweigerten, als Tassoni sich auf den Homer bezieht, um die Helena, wie er sagt, in einen Eimer zu verwandeln [k]). Aber von diesem ersten Abschnitte der Begebenheit an bis gegen die letzten

k) Vedrai, se al canto mio porgi l'orecchia,
Elena trasformarsi in una secchia.

Cant. I.

ten Bücher verliert sich dasjenige, was noch für allgemeine Satyre gelten kann, zwischen Gefechten auf Gefechte, deren eines leicht so komisch wie das andre seyn mag, keines aber durch einen bedeutenderen Zug interessirt. Der griechische Olymp wird in's Spiel gezogen. Die Götter Homer's, die in Staatskutschen vor Jupiter's Pallast angefahren kommen, nehmen sich in ihrem Maskeradencostum drollig genug aus. Aber wozu Späße, wie diese, wenn nicht noch etwas dahinter zu suchen ist? Daß unter den Göttern, die zur Erde herabsteigen, um Hülfstruppen für die streitenden Mächte zu werben, Bacchus die Recrutirung unter den Deutschen besorgt [1]), ist ein Einfall, den jeder Italiener haben konnte, weil deutsche Liebe zum Wein in Italien seit Jahrhunderten sprüchwörtlich ist. Nach komischen und dabei allgemein verständlichen Charakteren sehen wir uns bei Tassoni fast vergebens um, bis im letzten Theile des Gedichts ein Paar Hauptpersonen anfangen, die übrigen zu verdunkeln. Der eine dieser Helden ist der Graf von Culagna; der andre heißt Titta. Jener repräsentirt vortrefflich alle feigen Renommisten, und dieser alle süßen Herren. Die kräftigste und schlaueste Satyre möchte wohl in der Catastrophe verborgen seyn. Der Pabst schickt seinen Legaten, um dem ärgerlichen Kriege ein Ende zu machen; und ein gewisser Jacopo Mirandola, der die Rede des Gesandten beantwortet, erlaubt sich die anstößigsten Aeußerungen über das Verhältniß des

1) Canto II. Und in der erläuternden Anmerkung heißt es noch dazu: Bacco non potè chiamar gente sua più affezionata e più divota, ne inviarle in luogo, dove fosse meglio trattata, perchè in Modena vi sono buonissimi vini, etc.

des Pabstes zu den kleineren italienischen Staaten [m]). Aber dieser Jacopo wird auch ein wilder Mensch und ein offenbarer Feind des römischen Hofes genannt, und damit alles Aergerniß gehoben.

Um sein Gedicht volksmäßiger zu machen, nahm es der feine Tassoni auch mit platten Scherzen nicht zu genau. Zu den plattesten gehört wohl der Titel, den der Podestà oder Burgermeister von Modena das ganze Gedicht hindurch führt, und der doch nichts weiter sagt, als daß die Modeneser ein italienisches Wort ungeziemend abkürzten [n]).

Die Erwähnung der poetischen Arbeiten des Francesco Bracciolini, der mit Tassoni um den Ruhm der Erfindung der komischen Epopöe wetteiferte, mag hier ihre Stelle finden.

Bracciolini war aus Pistoja. Er schloß sich, um befördert zu werden, besonders an den Cardinal Barberini, der nachher unter dem Namen Urban VIII. Pabst

m) Der gottlose Mirandola sagt:
Il Papa è Papa, e noi siam poveretti,
Nati, cred' io, per non aver che mali,
E però siam da lui così negletti,
E al popol Fariseo tenuti eguali.
Se per tepidità noi siam sospetti,
Per diffidenza voi ci fate tali;
Ma se per troppo ardor, che possiam dire?
Se non che 'l vostro gel nol può soffrire.

Canto XII.

n) Statt Podestà sprachen die Modeneser Potà. Dafür nennt Tassoni diesen Potà volksmäßig mit umgekehrter Accentuation durchgängig il Potta.

Pabst wurde. Seine Verse fanden Beifall genug. Er starb, beinahe achtzig Jahr alt, in seiner Vaterstadt im J. 1645. Ehe er eine komische Epopöe unternahm, versuchte er es mit einer ernsthaften. Er wollte ein zweiter Tasso werden. Das wiedereroberte Kreuz (La Croce racquistata) ist der Titel seiner Nachahmung des befreiten Jerusalem o). Seine Freunde und auch einige neuere Litteratoren haben dieses Werk sehr ernstlich gerühmt. Der Inhalt ist die Geschichte eines Krieges, den der griechische Kaiser Heraklius gegen die Perser führte, um ihnen unter andern Reliquien, die sie bei der Einnahme Jerusalems erbeutet hatten, auch das heil. Kreuz wieder abzunehmen, das Bracciolini, seiner Meinung nach emphetisch, das heil. Holz nennt p). Diese Geschichte poetisch auszuschmücken, erfand er Abenteuer und Liebschaften. Aber nur Leser, die den Werth eines poetischen Werks nach der Correctheit der Diction schätzten, oder die ganz besonders mit ihm sympathisirten, konnten auf den Einfall gerathen, Bracciolini's heil. Holz neben Tasso's Jerusalem zu stellen. Man darf nur den ersten Gesang durchlesen, um den unpoetischen Geist des Mannes hinlänglich kennen zu lernen q). So weit das Werk durch den Druck bekannt

o) Ich kenne nur die Ausgabe: Parigi, 1605, in 12. Es scheint nachher nicht wieder aufgelegt zu seyn.

p) Das Werk fängt an:
Sento trarmi a cantar dal *sacro legno*,
Dove il figliuol di Dio morte sofferse.

q) In diesem Gesange erscheint dem Kaiser im Traume die verewigte Kaiserin in vollem Ornat.
Oh come bella, oh *di qual lume*, *e quanto*,
L'Imperatrice è, *folgorando*, *accesa*,

D'oro

kannt geworden ist, ist es auch nur ein Fragment von funfzehn Büchern. Dem Publicum Beifall abzuzwingen, ging Bracciolini vom pathetischen Ernste zum seltsamen Scherz über. Er glaubte als guter Christ, etwas Nützliches und Sinnreiches zugleich zu thun, wenn er die griechischen Götter lächerlich machte. Er ersann eine epische Verspottung der Götter (Scherno degli Dei) [r]). Dieß ist die Arbeit, durch die er seinem Mitbewerber Tassoni den Preis des komischen Epos abzulaufen Willens war und, nach dem Bedünken seiner Freunde, wirklich ablief. Er sagt selbst, daß er seine Zeitgenossen mit Scherzen unterhalte, weil er ihnen keinen Sinn für wahren Ernst noch zutraue [s]). Seine Erfindung wird von seinen Bewun-

D'oro ondeggia la chioma, ondeggia il manto
Ne'l far l'aure con lor dolce contesa:
La sua rara beltà, che piacque tanto
Mentre visse quaggiù, lassuso ascesa,
Riman così da sè medesma hor vinta,
Qual da luce di Sol, luce depinta.

r) Fontanini führt eine Ausgabe von 1627 an. Die mir bekannte ist zu Rom, 1628 in 12. gedruckt.

s) Un tempo fù che venerabil cosa
Era il Poeta, onde correa la gente,
Che parlar' non sapea, se non in prosa
Umile, a sacri carmi, e riverente:
Ma venuta oggidì prosontuosa,
Ogni goffo, ogni bue, sa del saccente;
E si stima ciascun' nel suo pensiero,
Assai più di Virgilio, e più d'Omero.
Però chi vuole star' sù l'intonato,
E di severità sparger' le carte,
Oggi che 'l secol' nostro è variato,
E l'ignoranza non intende l'arte;
Ne fà la penitenza col peccato,
Che le genti lo lasciano in disparte;

Bewunderern für geistreich, witzig, voll Grazie, ja von einem [t]) sogar für unübertrefflich erklärt. Aber die Stimme des Publicums entschied für Tassoni. Und wenn wir auch dem spaßenden Bracciolini die geistlose Idee verzeihen wollen, die dem Ganzen zum Grunde liegt, wird doch dadurch die platte Composition und Ausführung nicht gerettet. Mars und Venus wollen sich, nach Bracciolini's Erfindung, dafür rächen, daß Vulcan sie in dem künstlichen Bette gefangen und dem Gelächter aller olympischen Götter Preis gegeben hat. Deßhalb erfindet Bracciolini einen allegorischen Gott, den Zorn (lo Sdegno), der zuerst den Mars in den Harnisch jagen muß. Venus verlangt vom Amor, daß er sie räche. Amor hat keine Lust. Er bekommt dafür die Ruthe. Schreiend läuft er fort nach dem appenninischen Gebirge; und Venus läuft hinter ihm her. Mars rückt zu dem Vulcan in die Schmiede. Vulcan wehrt sich, so gut es gehen will, mit der Feuerschaufel. Aber Bellona nimmt sich seiner an. Venus, die den entlaufenen Amor sucht, findet indessen in einer Höhle der Appenninen einen betrunkenen Taccone oder Schuhflicker, der den Bacchus vorstellen soll [u]). So läuft der Faden der Possen fort. Teufel und Hexenmeister werden in's Spiel gezogen. Die Ausführung ist durchgängig

gig

> E marciscono i versi, e le parole,
> Tra le polveri, i tarli, e le tignuole.
>
> *Canto III.*

t) Dieser gewaltige Lobredner Bracciolini's ist Crescimbeni, Vol. II. p. 494. Aber was lobt der nicht!

u) Damit der Witz recht grobkörnig werde, wird der Name Taccone, den Bacchus hier erhält und der im Italienischen einen Schuhfleck bedeutet, von Tacco, und dieses von Bacco hergeleitet.

gig burlesk [x]). Von wahrer Satyre, außer einigen glücklichen Ausfällen gegen die Dichter und Versificatoren aus der Schule Marino's, wußte Bracciolini wenig.

Noch andre Gedichte, auch ein Schäferspiel und ein Trauerspiel, hat Bracciolini hinterlassen. Lehrreicher, als die Erneuerung ihres Andenkens, wird eine Charakteristik der Poesie des Dichters seyn, der durch seine Talente den Untergang des guten Geschmacks in Italien beschleunigte, indem er alle seine Vorgänger genialisch überfliegen wollte.

Marino.

Giambattista Marino oder Marini, geboren zu Neapel im J. 1569, sollte nach dem Willen

x) Anmuthig fanden die Bewunderer Bracciolini's vermuthlich witzige Beschreibungen wie die folgende, wo die Teufel um den Taccone citirt werden:

Taccone, o buon per te, dice, maestro,
Se i Diavoli orinassero acqua rosa:
Ben ti consiglieri di far un destro
Da lato a questa tua magion caunosa.
Ma Venere, ch' avea teso il balestro
Dell' intenta sua voglia, e curiosa,
Fa che taccia il Pastore, e 'l Negromante,
Che non badi alle burle, e tiri innante.
Ond' ei si volge obediente allotta
Verso lo staccio da trovar le cose,
E rigrida, e rimormora, e borbotta
Con parole possenti, e imperiose,
Ma pur nessun della tartarea frotta,
A i feroci scongiuri anco rispose.
Venite Irchi, dic' egli, *irchi con l'esse!*
Ridon li spiriti, e se ne fanno beffe.

Canto V.

len seines Vaters, der ein Jurist war, auch ein Jurist werden. Als er sich dazu nicht bequemen wollte, wurde er aus dem väterlichen Hause verstoßen. Indessen war seine seltene Anlage zur Poesie bekannt geworden. Er fand Unterstützung durch die Gunst einiger neapolitanischen Großen. Bald darauf beging er eine jugendliche Ausschweifung, für die er auf kurze Zeit in's Gefängniß gesteckt wurde. Sobald er seine Freiheit wieder erhalten hatte, floh er den Grund und Boden seines Vaterlandes. Er eilte nach Rom; und auch da glückte es ihm sogleich, Mäcenaten zu finden. Der Cardinal Aldobrandini, bei dem er einige Jahre lebte, nahm ihn mit sich nach Turin an den Hof. Immer allgemeiner war die Rede von der Originalität der Poesie des Neapolitaners Marino. Schon stand er an der Spitze einer Partei, die bereit war, seinen Ruhm gegen alle kritischen Angriffe zu verfechten. Die Gelegenheit zum ersten Federkriege für und gegen das bewunderte Oberhaupt der neuen Schule blieb nicht lange aus. Ein unbedeutender Verstoß gegen die Mythologie, den Marino in einem Sonette begangen hatte, schien einem Pedanten unter seinen Gegnern ein hinreichender Stoff zu einer strengen Kritik. Aber Schriften auf Schriften, die niemand mehr liest, folgten zur Vertheidigung Marino's. Diese kritischen Händel waren nur das Vorspiel zu ernsthafteren, in denen Marino als der Held des Tages erschien. Seine Gegner mißgönnten ihm nicht weniger, als seinen Autorruhm, die Ehre, die ihm am Hofe zu Turin widerfuhr. Der Herzog Carl Immanuel ertheilte ihm einen Orden und ernannte ihn zu seinem Secretär, was damals mehr, als jetzt, bedeutete. Niemand fühlte sich durch dieses Glück Marino's schmerzlicher gekränkt, als ein gewisser Murtola,

der ältere Secretär des Herzogs war und auch Verse, aber in der alten Manier, machte. Die Neckereien zwischen ihm und Marino wurden immer lauter. Auf eine Reihe von Sonetten, die sie gegen einander schleuderten, folgte ein Murtoleide von Marino, und eine Marineide von Murtola. Beide schmähten einander in die Wette, bis der ergrimmte Murtola, der seiner Feder nicht mehr trauete, statt ihrer eine Flinte ergriff und sie aus einem Hinterhalt auf seinen Nebenbuhler abfeuerte. Der Schuß traf, aber nicht den beneideten Dichter, dem er zugedacht war. Ein Günstling des Herzogs, der neben Marino stand, wurde statt seiner zu Boden gestreckt. Man ergriff den Meuchelmörder auf der That. Das Todesurtheil über ihn war schon gesprochen, als Marino selbst sich großmüthig für ihn verwenden zu müssen glaubte. Auf seine Vorbitte wurde Murtola begnadigt. Weder gerührt, noch gebessert, nahm nun dieser Elende seine Zuflucht zur niedrigsten Intrigue. Wenigstens wurde er beschuldigt, daß er es gewesen sei, der den Herzog überredet habe, einige zweideutige Stellen in einem Gedichte Marino's für eine Satyre auf den Herzog selbst zu halten. Der sonst verständige Fürst hatte die Schwachheit, nicht nur die Beschuldigung sogleich zu glauben; er ließ den verläumdeten Dichter gefänglich verwahren, während die Sache genauer untersucht wurde. Aus der Untersuchung ergab sich, daß Marino damals, als das Gedicht, das gegen den Herzog gerichtet zu seyn schien, bekannt wurde, noch in Neapel lebte und den Herzog gar nicht kannte. Er erhielt seine Freiheit wieder; aber er verließ auch Turin. Die Königin Margaretha von Frankreich hatte ihn längst zu sich nach Paris eingeladen. Dorthin wandte er sich nun. Seine Gönnerin war, als

er

er in Paris ankam, nicht mehr am Leben. Aber die Königin Maria interessirte sich nicht weniger, als jene, für ihn. Er erhielt eine ansehnliche Pension. In Frankreich brachte er seit dieser Zeit den größten Theil der letzten zehn Jahre seines Lebens zu. Dort schrieb er seinen berühmten Adonis. Aber kaum war dieses Gedicht gedruckt, als um den Ritter Marino wieder ein kritischer Lärm entstand, in welchem noch mehrere Federn für ihn in Bewegung gesetzt wurden, als vorher. Ein gewisser Stigliani, der auch ein Dichter, und kein gemeiner, seyn wollte, war von der älteren Art von Poesie unvermerkt zur Schule des Marino übergegangen, hatte aber ihn selbst durch platte Anspielungen in eben den Versen zu verspotten gesucht, in denen er ihn nachahmte. Marino antwortete ihm in einigen Sonetten, die er, die Ohrmassen (le Smorfie) nannte. Jetzt schrieb Stigliani eine ausführliche Kritik des Adonis unter dem Titel: Die Brille (l'Occhiale). Aber ein ganzes Heer von Bewunderern Marino's stürmte gegen den Kritiker ein. Marino selbst reisete indessen, während seine Partei tapfer für ihn stritt, nach Italien zurück, und erndtete Lorbern, wo er sich zeigte. In Rom, wo einer seiner Gönner, der Cardinal Ludovisio, unter dem Namen Urban VIII. Pabst geworden war, wurde er fast vergöttert. Auch seine Vaterstadt Neapel besuchte er wieder. Dort überraschte ihn der Tod im Jahr 1625.

Wenn das fast entadelte Wort Genie nichts Geringeres, als die reinste und höchste Energie eines selbstständigen Geistes, bedeuten soll, dann wird es auf einen Marino übel angewandt. Denn wo jenes Genie ist, da spricht auch aus den kühnsten Spielen

der Phantasie und selbst aus ihren Verirrungen eine herrschende Vernunft, und Unsinn wird fast undenkbar. Soll aber derselbe Name, wenn gleich nicht derselbe Rang in der Geisterwelt, dem übermüthigen Geiste zuerkannt werden, der, voll Vertrauen auf seine Kraft, der Vernunft zu gehorchen unter seiner Würde findet, im Gefühl dieser Kraft sich nicht täuscht, aber nur, wo sie ihn blindlings zum Ziele führt, etwas Vortreffliches und Außerordentliches hervorbringt, so hat Marino's Dichtergenie wenig seines gleichen. Es verdiente weder die Vergötterung, die ihm zuerst zu Theil wurde, noch die Herabwürdigung, mit welcher nachher geistlose Phrasenmäkler davon sprechen zu müssen glaubten, wenn sie sich als Wiederhersteller des guten Geschmacks geltend machen wollten y). Fehler über Fehler in Marino's Gedichten auffinden, ist ein Leichtes; denn es giebt fast kein Gesetz des guten Geschmacks, das Marino nicht übertreten hätte. Aber selbst in den zahllosen Fehlern seiner Werke herrscht ein dichterischer Sinn; und wo ihn sein besserer Geist nicht verließ, traf er, wie im Fluge, die wahrhaftige Schönheit; und die bezaubernde Fülle der üppigen Natur seines Vaterlandes ging über in seine Gedanken und Bilder.

Die neue Dichterschule, die Marino stiftete, war im Grunde nur seinem Zeitalter neu. Sein Geist nahm unaufhaltbar dieselbe Richtung, in der sich schon im funfzehnten Jahrhundert Serafin, Accolti und

y) Unter andern thut Crescimbeni, der so manchen der unbedeutendsten Reimer durch un sonetto und langweilige Notizen aus dem Staube der Vergessenheit hervorzuziehen bemüht ist, gegen Marino's Poesie so spröde, als ob er ihrer nur zur Warnung gedenken dürfte.

und andre Sonettensänger über Petrarch erheben wollten. Natürliche Gedanken, die sich nicht wenigstens zur Abwechselung mit excentrischen Einfällen durchkreuzten, waren ihnen zu gemein. Ein prunkloser Ausdruck des Gefühls war ihnen zu kalt. Außerordentlich sollte Alles seyn, was sie ersannen und sprachen. In der Außerordentlichkeit lag auch nach Marino's Vorstellung das Wesen der wahren Begeisterung. Aber seine Talente entwickelten sich in einem verfeinerten Zeitalter. Excentrische Einfälle, die damals Glück machen sollten, mußten pikanter seyn. So entstand in Marino's Manier das Jagen nach solchen Einfällen, die nun vorzugsweise Gedanken (concetti) hießen. Wer dergleichen nicht hatte, wurde von dem kecken Anführer der neuen Secte der Gedankenjäger ohne Gnade ein Mann ohne Genie gescholten; und wer sich kritisch dagegen auflehnte, als ein Pedant verachtet.

Marino war ein allzeitfertiger Dichter. Ohne über die Wahl eines Stoffs oder einer Form verlegen zu seyn, ergriff er bald mit natürlichem, bald mit erkünsteltem Enthusiasmus, jetzt scherzend, jetzt ernstlich, den Gegenstand, den ihm bald seine Laune, bald die Gelegenheit darbot. Dann ließ er wie ein Improvisator seine Phantasie und seinen Witz walten. So lange der Gegenstand noch eine poetische Seite zeigen wollte, ließ er ihn nicht los. An energischer Darstellung lag ihm wenig; aber an Wendungen und Bildern war er, wie an melodischen Reimen, unerschöpflich, besonders wenn er ein wollüstiges Gemählde schwärmerisch ausmahlen konnte. Daß er sich, sobald es sein ernstlicher Wille war, sehr wohl in gesetzmäßigen Schranken zu halten wußte, bewei-

 sen

sen mehrere seiner Sonette, von denen sich nicht genau angeben läßt, in welche Periode seines Lebens sie gehören, besonders die Hirten- und Schiffer-sonette (Sonetti boscherecci e maritimi), die man auch in methodisch geordneten Sammlungen aufgenommen findet [z]). Aber aus allen andern Dichtungsarten, in denen er sich versuchte, wollte er durch Exaltation der Gedanken und Empfindungen etwas ganz Neues machen. So exaltirte er, vermuthlich noch ehe er sich an epische Dichtungen wagte, die Schäferpoesie. Solche Idyllen, wie diejenigen, denen er den Titel: Die Hirtenflöte (La Sampogna), gab [a]), waren etwas Unerhörtes. Er theilte sie in zwei Classen. Die mythologischen (Idillj favolosi) sind erzählend, die übrigen dialogisch. In jenen ging er, so wie das Thema sich änderte, von einem Sylbenmaße zum andern über, und mischte Lieder ein, die durch ihren lyrischen Schwung auch die eigensinnigste Kritik bestechen können [b]). Aber in eben die-

z) Z. B. dieses:
Ecco il monte, ecco il sasso, ecco lo speco,
  Che 'l pescator, che già solea nel canto
  Girsen sì presso al gran pastor di Manto,
  Presso ancor nella tomba accoglie seco.
Or l'urna sacra adorna, e spargi meco,
  Craton, fior dalla man, dagli occhi pianto;
  Che del Tebro e dell' Arno il pregio e 'l vanto
  In quest' antro risplende oscuro e cieco.
Pon mente, come (ahi stelle avare e crude!)
  Piange pietoso il mar, l'aura sospira,
  Là dove il marmo avventuroso il chiude:
Fan nido i cigni entro la dolce lira,
  E intorno al cener muto, all' ossa ignude
  Stuol di meste sirene ancor s'aggira.

a) La Sampogna del Cavalier Marino, Parigi, 1620. in 12.

b) Z. B. diese Strophen aus einem Liede des Orpheus, den

diesen Idyllen sind excentrische Metaphern und Phrasen bis zum schreienden Widersinn gehäuft. Da läßt er z. B. um den Anfang des Frühlings zu beschreiben, "die Sonne mit ihrem sanften Strahl den trägen Strömen in flüssiger Flucht den Silberfuß von den krystallenen Banden entfesseln, und die lauen Lüftchen, die Erzeugerinnen der Blümchen, schwanger von männlicher Befruchtungskraft, die duftenden Empfängnisse mit bunten Geburten besaamen, und die Mahlerin der Welt, die Natur, in die Blumen die Sterne und

den mehrere italienischen Dichter nun schon seit länger als hundert Jahren oft genug singen ließen:

Più non m' udranno i boschi
  Parlar d' Amor, nè vò che più rimbombe
  L'amico orror di quest' ombrose tombe,
  Che di funesta musica.
Orba omai di duo pregi,
  Spento il suo Sole, e muto il suo Poeta,
  Non speri più di ritornar mai lieta
  La sconsolata Tracia.
Spoglia negra o lugubre
  Vò che da oggi in poi sempre mi vesta.
  Sicome l'alma è tenebrosa e mesta,
  Tenebroso sia l'abito.
Starommene solingo
  Tragico essempio a i più meschini amanti,
  Le lunghe notti di dogliosi pianti
  Bagnando il freddo talamo.
Andronmene ramingo
  Per le foreste più deserte e nere
  Importunando le selvagge fere
  Con le mie note querule.
O sassi alpini, o sassi,
  Ch' al mio cantar correste, or qua correte,
  Con ruina mortal, prego, cadete
  Sovra il mio capo misero!

und auf die Erde den Himmel in Miniatur mahlen" c). Dieselbe Raserei entstellt seine Canzonen d), in denen er mit Chiabrera wetteiferte, lyrisches Pathos mit kurzen Sylbenmaßen zu vereinigen; und doch schimmert auch hier fast überall durch den Bilderpomp wahre Poesie, z. B. in dem Gesang an die Sterne, die er "Fackeln zum Leichenbegängniß des Tages nennt, Funken der ewigen Liebe, Strahlen des unerschaffenen Geistes und leuchtende Spuren der unsichtbaren Wahrheit, die auf geradem Wege den menschlichen Geist zum großen Urgeiste begleiten" e). Auch Epitha

c) Im Original klingt dieser gereimte Widersinn pathetischer:

In quella parte apunto
Del' anno giovinetto,
Che 'l Sol con dolce e temperato raggio
Scioglie in liquida fuga ai pigri fiumi
Dai ceppi di cristallo il piè d'argento;
E l' aure tepidette,
Genitrici di fiori,
Gravide di virtù maschia e feconda
Figliando van de' coloriti parti
Gli odorati concetti;
La Pittrice del mondo,
Dico l'alma Natura,
Miniando le piagge
Di verde, e perso, e di vermiglio, e rancio,
Parea ritrar volesse
Nè fiòr le stelle, e nella terra il Cielo.

d) Vier dieser Canzonen, unter andern die an die Sterne, sind der kleinen Ausgabe der *Strage degli Innocenti*, Bologna, 1664 in 12. angehängt.

e) Freilich sind nicht alle folgenden Strophen so vernünftig als diese:

Or l'ingegno, e le rime
A voi rivolgo, ò Stelle,
Luci del Ciel sublime,

Tre-

thalamien oder Hochzeitsgesänge (Epitalamj) und Lobgedichte (Panegirici), wie die von Marino [f]), hatte man vorher nicht gekannt. In diesen Gedichten zeigt er vorzüglich sein Talent, durch kühne Behandlung die Natur jedes Stoffs poetisch umzuarbeiten. Seine Hochzeitsgesänge sind zugleich Documente der schrankenlosen Frivolität der Italiener dieser Zeit. Denn in keinem andern Lande würde ein Dichter haben wagen dürfen, was sich Marino ohne Bedenken erlaubte, die Vermählungsfeste der Herren und Damen aus den ersten Familien, z. B. eines Carlo Doria und einer Veronica Spinola, durch Gedichte zu verherrlichen, die so voll faunischen Uebermuths sind, daß man sie beinahe unter die *Priapeja* stellen darf. Noch eine Erfindung dieses Tausendkünstlers war seine Galerie (la Galeria) [g]), eine Sammlung kleiner Gedichte, deren jedes eine poetische Bemerkung über ein Stück aus einem ansehnlichen Gemählde und Statuen

Tremole fiamme, e belle,
De l'esequie del dì chiare facelle.
Amorose faville
Del primo foco ardente;
Luminose scintille
Del sommo Sol lucente;
Raggi del bel del' increata mente.
Espresse, e lucid'orme
Del' invisibil vero;
Illustri, e pure forme,
Che per dritto sentiero
Scorgete al gran principio uman pensiero.

f) *Epitalamj* del Cavalier Marino. Venez. 1646. in 12. In dieser Sammlung stehen auch die Panegirici, deren auf dem Titel nicht gedacht wird.

g) *La Galeria* del Cavalier Marino, Venez. 1667, in 8. Die Gemälde und Statuen sind ordentlich in Classen abgetheilt.

tuen-Cabinett enthält; und auch hier ist Gold unter den Schlacken [h]).

Aber der Triumph der Phantasie und der Geschmacklosigkeit, des Witzes und des Aberwitzes unter den Werken Marino's ist sein Adonis [i]), ein romantisch-mythologisches Gedicht in zwanzig Gesängen. Von Plan und Anordnung kann bei der Kritik dieses Gedichts kaum die Rede seyn. Der Zusammenhang des Ganzen ist nur eine unbedeutende Einfassung einer großen Gallerie von Bildern, die außer dieser Verbindung weder mehr, noch weniger Werth haben würden. Aus der alten Dichtung von der Liebe der Venus und des Adonis ließ sich nicht wohl ein Gedicht von größerem Umfange machen. Aber nach Marino's Art, zu dichten, war es genug, nur ein Paar bestimmte Ideen zu haben, mit denen die Phantasie so lange ein üppiges Spiel treiben konnte, bis sie ermüdete. Gleichgültig gegen die Verletzung alles poetischen Costums und selbst gegen die unnatürlichste Entstellung eines alten

h) Man lese z. B. dieses: Ueber eine Statue des Amphion.

Quel Musico Tebano,
Lo cui soave canto
A le pietre diè vita,
Or son di pietra imagine scolpita.
Ma benche pietra, io vivo, io spiro, e 'ntanto
Così tacendo io canto,
Or ceda ogni altra il pregio a la tua mano
Fabro illustre, e sovrano,
Poich' animar la pietra
Sa meglio il tuo scarpel, che la mia cetra.

i) *L'Adone* del Cavalier Marino, zum ersten Male gedruckt zu Paris, 1623. Eine neue, nicht unelegante Ausgabe in 4 Bändchen in 8. kam 1784 unter dem angeblichen Druckort *Londra* heraus.

alten Mythus durch Fictionen aus der romantischen Ritterzeit, mischte Marino durch einander, was ihm einfiel, wenn nur ein Bild mehr dadurch gewonnen wurde. Nach der Hauptidee, die in jedem Gesange herrschte, gab er jedem noch einen besonderen Titel. Der erste heißt das Glück, der zweite der Pallast der Liebe; der dritte der Liebeszauber (innamoramento); der vierte, der die Geschichte des Amor und der Psyche als eine Art von Episode enthält, das Novellchen (la novelletta); der fünfte die Tragödie; der sechste der Garten, u. s. w. Amor geräth, nach Marino's Dichtung, in einen kleinen Zwist mit seiner Mutter. Sich an ihr zu rächen, trifft er die Veranstaltung, sie selbst mit seinem Pfeile zu verwunden. Zum Gegenstande ihrer Liebe ersieht er sich den schönen Adonis. Aus Arabien muß Adonis nach der Insel Cypern schiffen und bei einem Hirten einkehren. Dieser führt ihn in Amor's Pallast und erzählt ihm die Fabel vom Urtheil des Paris. Nun erst, im dritten Gesange, verwundet Amor seine Mutter, indem sie den schlafenden Adonis erblickt; und nun folgt eine solche Reihe von Scenen der Liebe und der wollüstigsten Freuden aller Art, daß noch nie ein Dichter, außer Marino, in diesem Tone so lange ausgehalten hat. Nach diesen Vorbereitungen erfreut sich denn Adonis endlich im achten Gesange der letzten Gunst seiner Göttin. Von dieser Epoche bis zum Tode des schönen Jünglings, der doch noch lange ausgesetzt seyn sollte, den Faden dichterisch fortzuspinnen, möchte wohl jedem andern Dichter unmöglich gewesen seyn. Aber Aufgaben dieser Art waren es, die Marino's kecken Sinn vorzüglich reizten. Nach der glücklichen Nacht müssen die Liebenden einen Spaziergang zu einer Quelle Apollo's machen; und bei dieser Gele-

gen-

genheit muß das Lob der berühmtesten alten und neueren Dichter verkündigt werden. Auf diesen Spaziergang folgt eine der excentrischsten Luftreisen. Venus führt ihren Geliebten himmelan durch alle Sphären, und Merkur macht den überirdischen Cicerone. Dieser Gesang heißt dann auch die Wunder (le maraviglie). Er ist beinahe dreihundert Stanzen lang. Der folgende liefert eine Art von Nachtrag zu dieser himmlischen Excursion. Bis dahin ist auch die Mythologie noch mit einiger Schonung behandelt. Aber vom zwölften Gesange an wird die Dichtung ganz zum gemeinen Roman. Mars, voll Eifersucht, sinnt auf das Verderben des schönen Adonis. Eine Fee entführt der Venus ihren Geliebten. Die unglückliche Leidenschaft dieser Fee und die Künste, durch die sie vergebens den Adonis zur Gegenliebe zu reizen sucht, füllen die folgenden Gesänge, bis Venus ihren Geliebten wieder erhält, um mit ihm von neuem in den höchsten Entzückungen der Wollust und Zärtlichkeit zu schwelgen. Dieß dauert bis zum Tode des Adonis. Da giebt es wieder Stoff zu romantischen Gemälden und Klagen. Am Ende muß sich denn doch die Göttin zufrieden geben. Eine Beschreibung der adonischen Spiele, die zur Leichenfeier des Adonis gestiftet wurden, nimmt das letzte Buch ein.

So widersinnig und trivial die Erfindung in diesem Gedicht ist, so verzerrt und überschwemmt von excentrischen und spielenden Zügen ist die Ausführung der meisten Gemälde, die es umfaßt, im Ganzen [k]). Aber

k) Fast noch unleidlicher, als die phantastischen Metaphern, sind die spielenden Wiederhohlungen, die sich Marino alle Augenblick erlaubt, z. B.

Esca

Aber einzelne Beschreibungen, Bilder und Empfindungsscenen sind so voll Wahrheit, Kraft, und Wärme, daß man bei keinem der correcteren und verständigeren unter den italienischen Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts etwas Aehnliches findet [l]). Eine wollüstigere Schwärmerei ist kaum denkbar [m]). Der Stellen, wo die Ueppigkeit die Grenzen des Anstandes überschreitet, sind im Verhältnisse zu der Länge des Gedichts nicht viele; und der Reichthum an Variationen, in denen Marino dasselbe Thema der Liebe und des Genusses vom Anfange bis zu Ende des langen Ge-

Esca *dolce* dell' occhio, e *dolce* rete
Del cor, che *dolcemente* il fà languire;
oder: Con tal *lusinghe* il *lusinghiere* amante
La *lusinghiera* Dea *lusinga* e prega.

l) Wer Rousseau's Heloise gelesen hat, wird sich erinnern, wie sehr auch da dem incorrecten Marino das Wort geredet wird.

m) Man lese nur folgende beiden Stanzen, in denen von einem traulichen Beisammenseyn der Venus und des Adonis die Rede ist.

Così dicendo, col bel vel pian piano
Gli terge i molli e fervidi sudori,
Vive rugiade, onde il bel viso umano
Riga i suoi freschi e mattutini fiori.
Poi degli aurei capei di propria mano
Coglie le fila, e ricompon gli errori;
E di lagrime il bagna, e mesce in tanto
Tra perle di sudor perle di pianto.
Ed egli a lei: Deh questi pianti asciuga,
Deh cessa omai queste dogliose note.
Pria seminar di neve, arar di ruga
Tu vedrai queste chiome, e queste gote,
Che mai per altro amor sia posto in fuga
L'amor, che dal mio cor fuggir non pote.
Se tu, fiamma mia cara, immortal sei,
Immortali saran gl' incendj miei.

Canto VIII.

Gedichts immer anders modulirt, hat in der alten und neueren Litteratur nicht seines gleichen. Wenn ihm einmal ein Gleichniß glückt, ist jeder Zug voll Leben n). Selbst seine excentrischen Bilder haben zuweilen eine solche Zartheit, daß man sie kaum kritisch zu berühren wagt o); und auch da, wo er poetisch räsonniren will und in schönen Worten wenig Neues sagt, z. B. in der Hymne auf die Liebe, die er die Muse

n) Z. B.

Qual rosa oppressa da notturno gelo,
O di pioggia brumale il crin diffusa,
Sovra le spine del materno stelo
Impallidisce languida e socchiusa;
Ma se Zeffiro torna, o l'Alba in Cielo,
Fuor del verde cappel sue gemme accusa,
E con bocca odorata e purpurina
Sorride al Sole, all' aura, ed alla brina.
Tal parve appunto Adone, e mea cruccioso
Il ciglio serenò torbido e tristo,
Onde folgoreggiar lampo amoroso
Tra i nembi delle lagrime fu visto.
Nel volto ancor tra chiaro, e nubiloso
Fe di riso, e di pianto un dolce misto,
E di duol vi dipinse, e di diletto
Confuso il core un indistinto affetto.

Canto XVII.

o) Z. B. der Gesang eines Zaubervogels in dem Gärten der Liebe, von dem es denn weiter heißt:

Chi crederà, che forze accoglier possa
Animetta sì picciola cotante?
E celar tra le vene, e dentro l'ossa
Tanta dolcezza un atomo sonante?
O che altro sia, che la lieve aura mossa
Una voce pennuta, un suon volante?
E vestito di penne un vivo fiato,
Una piuma canora, un canto alato?

Canto VII.

Muse Calliope singen läßt, wird man fortgerissen vom melodischen Strome der Worte [p]).

In einer Laune von anderer Art kam Marino auf den Einfall, aus dem bethlehemitischen Kindermorde, und dann gar aus der Zerstörung Jerusalem's eine Epopöe zu machen. Mit seiner Zerstörung Jerusalem's (Gierusalemme distrutta) kam er aber nicht ganz zu Stande. Die Erzählung des bethlehemitischen Kindermords (Strage degli Innocenti) führte er nach seinem Sinne in sechs Gesängen aus [q]), die den Leser durch schöne Stellen wenigstens für die Mühe des Durchlesens entschädigen. In seiner rechten

p) Hier ist die zweite und dritte Stanze dieses nur zu lang, nach Marino's Art, gedehnten Musengesanges:

Amor desio di bel, virtù che spira
Sol dolcezza, piacer, conforto, e pace,
Toglie al cieco furor l'orgoglio, e l'ira,
Gli fa l'armi cader, gelar la face.
Il forte, il fier, che il quinto cerchio aggira,
Alle forze d'Amor vinto soggiace.
Unico autor d'ogni leggiadro affetto,
Sommo ben, sommo bel, sommo diletto.
Ardon là nel beato alto soggiorno
Amor d'eterno amor l'eterne menti.
Son catene d'amor queste che intorno
Stringon sì forte il ciel, fasce lucenti.
E queste lumi che fan notte, e giorno
Son del lor fabro Amor faville ardenti.
Foco d'Amore è quel che asciuga in cielo
Alla gelida Dea l'umido velo.

Cant. VII.

q) Der siebte Gesang der Gerusalemme distrutta ist der Strage degli Innocenti, Bologna, 1664, angehängt.

ten Sphäre war aber Marino nicht, wenn er ein gottesfürchtiger Dichter seyn wollte.

Nächst den berauschenden und bethörenden Gedichten Marino's wirkte auf die italienische Poesie des siebzehnten Jahrhunderts nichts so bestimmt, als das musicalische Schauspiel oder die Oper.

Wann das Schauspiel, das wir Oper nennen, entstand, läßt sich nicht erzählen, wenn wir nicht unter diesem Namen Schauspiele verstehen wollen, in denen alle Scenen gesungen wurden. Schauspiele mit Gesang gab es ohne Zweifel unter den Religionsdramen in den mittleren Jahrhunderten. Ein Schauspiel mit Gesang war in der italienischen Litteratur der Orpheus des Angelo Poliziano r). Wahrscheinlich wurden in den Tragödien nach griechischem Zuschnitt, die auf dem Theater zu Ferrara aufgeführt wurden, die Chöre gesungen. Seitdem die romantischen Schäferspiele in die Mode kamen, wurde in die Recitation der fast lyrischen Scenen immer mehr Gesang eingemischt. Das Opfer von Beccari, dessen in dieser Geschichte schon einige Mal gedacht werden mußte s), wurde auch mit musicalischem Pomp aufgeführt. Aber ein durchaus musicalisches Schauspiel konnte nicht eher entstehen, als bis die Musiker den Unterschied zwischen Recitativ und Arie gefunden hatten, und nun ein Dichter gemeinschaftlich mit einem

r) S. diese Gesch. der Poesie und Beredß. I Band. S. 277 rc.

s) S. oben, S. 196.

nem Musiker den Versuch machte, die musicalische Darstellung mit der poetischen zu verbinden. Von einer solchen Verabredung und gemeinschaftlichen Arbeit eines Dichters und eines Musikers vor dem letzten Decennium des sechzehnten Jahrhunderts hat sich keine Nachricht erhalten. Damals war es, als ein Dichter, der sonst vielleicht vergessen seyn würde, Ottavio Rinuccini von Florenz, sich mit einigen der berühmtesten Tonkünstler und musicalischen Virtuosen vereinigte, ein Schauspiel zu Stande zu bringen, in welchem die Poesie mit der Musik den Triumph theilen sollte, der beiden Künsten in dieser Vereinigung nicht entgehen zu können schien t). Ein Schäferspiel, Daphne, war der erste Versuch dieser Art, den sie zu Florenz im J. 1594 auf das Theater brachten. Diese Daphne nennt man deßwegen gewöhnlich die erste Oper. Zufrieden mit dem Beifall, den sie eingeerntet hatten, wagten sie sich nun an ein musicalisches Trauerspiel (tragedia per musica); und die Euridice von Rinuccini, in Musik gesetzt von den drei Musikern, Peri, Jacopo Corsi, und Caccini, machte ein solches Glück, daß von dieser Epoche an in Italien der Sieg der Oper über alle andre Schauspiele entschieden war. Zur Feier des Vermählungs-

t) Die Stelle aller andern Notizen, die man über die Entstehung der Oper bei mehreren Litteratoren findet, vertritt ein Buch, das unter den kritisch-historischen Werken in der italienischen Litteratur seines gleichen nicht hat, wenn gleich der Verfasser ein Spanier ist: Le rivoluzioni del Teatro musico Italiano — opera di *Stefano Arteaga*; seconda edizione, Venez. 1785. 3 Voll. in 8. — Ueberhaupt sind wenig kritische Werke mit so viel Verstand und männlichem Sinn geschrieben.

lungsfestes des guten Königs von Frankreich Heinrich IV. und der Maria von Medici wurde diese Euridice zum ersten Mal aufgeführt.

Unvermeidlich mußte, sobald die Poesie mit der Musik gemeinschaftlich den höchsten Preis der Kunst davon tragen wollte, eine von beiden Künsten sich bequemen, der andern zu dienen. Der Musik war nicht zuzumuthen, daß sie sich der Poesie unterwerfen sollte; denn der Dichter konnte, wenn es ihm nicht an Biegsamkeit des Talents fehlte, den Musiker, aber nicht dieser jenen, auf allen Schritten begleiten. Die Poesie konnte Wegweiserin der Musik überall seyn, wo diese in ihrer Sphäre war; aber sie konnte die Musik nicht in alle Sphären hinüberziehen, die sich der Dichter in die Wette mit dem Denker zueignet. Im Schauspiele wurden durch den musicalischen Vortrag noch besondre Einschränkungen des Dichters nöthig gemacht. Die dramatische Handlung durfte nicht mehr von so großem Umfange seyn, weil das Singen mehr Zeit wegnahm. Ein Fehler der Oper Euridice von Rinuccini war es unter andern, daß sie noch fünf lange Acte hatte. Die musicalisch-dramatische Poesie war also ihrer Natur nach eine subalterne Poesie; und diese Natur konnte sie unter den Händen des größten Meisters nicht verlieren.

Auf die Euridice ließ Rinuccini in Verbindung mit seinen musicalischen Freunden noch eine Oper Ariadne (l'Arianna) mit Beifall folgen. Das musicalische Schauspiel hatte nun die Gunst des italienischen Publicums für immer gewonnen. Rinuccini hatte nicht nur das Verdienst, nach dem Sinne seiner Nation und nach den Gesetzen des musicalischen

Vortrags die Bahn für eine unübersehbare Reihe von Nachfolgern gebrochen zu haben; seine Opern blieben auch ein Jahrhundert, bis auf Apostolo Zeno, die besten in ihrer Art. Er war ein Mann von gesundem Geschmack und ein guter Versificator. Zu den Fortschritten der italienischen Poesie darf man aber die Entstehung seiner Opern nicht zählen. Von der Erfindung des vollkommenen Opernstyls, war er noch sehr weit entfernt. Seine Recitative sind nach dem Dialog der Schäferdramen geformt. Die Arien sind musicalisch modificirte Canzonen u).

Die ernsthafte Oper war noch nicht lange bekannt, als sich auch schon die komische, zwar weit roher in

u) Z. B. der Gesang des Orpheus.

Funeste piaggie, ombrosi, orridi campi,
Che di stelle o di Sole
Non vedeste già mai scintille o lampi,
Rimbombate dolenti
Al suon delle angosciose mie parole,
Mentre con mesti accenti
Il perduto mio ben con voi sospiro:
E voi, deh per pietà del mio martiro,
Che nel misero cor'dimora eterno,
Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.
Ohimè! che sull' Aurora
Giunse all' occaso il Sol degli occhi miei.
Misero! e sù quell' ora,
Che scaldarmi a bei raggi mi eredei,
Morte spense il bel lume, e freddo e solo
Restai fra pianto e duolo,
Com' angue suole in fredda piaggia il verno.
Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.

Auf diese beiden Stanzen folgt noch eine dritte, die auch mit demselben Refrein schließt.

in ihrer Art, aber dafür auch ganz im italienischen Nationalgeschmack zeigte. Die älteste komische Oper, deren Andenken sich erhalten hat, ist der Amphiparnaß (L'Anfiparnasso) von einem gewissen Orazio Vecchi von Modena. Im J. 1597 kam dieser Amphiparnaß zu Venedig gedruckt heraus. Wann und wo er aber aufgeführt wurde, weiß man nicht mehr. Auch gedruckt wurde dieses komische Singspiel eine litterarische Seltenheit. Spätere Litteratoren haben es wieder aus dem Dunkel hervorgezogen, in das es sich bald nach seiner Entstehung verloren zu haben scheint. So geschmacklos es indessen ist, so richtig traf der Verfasser den Ton, den sein Publicum hören wollte. Er zog die Kunstkomödie (commedia dell' arte) mit ihrem ganzen Personale, dem Arlechino, Pantalone, Brighella u. s. w. auf das musicalische Theater. Unbekümmert um die Poetik des Aristoteles, suchte er nur burleske Wahrheit. Deßwegen bediente er sich auch nicht nur mehrerer italienischen Dialekte; er ließ den Spanier, der in seinem Stücke, wie gewöhnlich auf den italienischen Theatern, den Spaviento oder Renommisten macht, spanisch singen, den Franzosen ein halb französisches Kauderwelsch, den Juden halb italienisch und halb hebräisch x). Die Existenz dieses Quodlibets angezeigt zu haben, mag hier genug seyn.

Fol-

x) Z. B. vor der Thür eines Juden, der nicht aufmachen will, singen ein Franzose und die Juden den Wechselgesang:

Fran. Tich, tach, toch,
Tich, tach, toch.
O Hebrorum gentibus!

Si

Folge der Neigung zur musicalischen Poesie, die von nun an mit jedem Jahre in Italien zunahm, war erstens eine glückliche Verfeinerung des Rhythmus in der poetischen Sprache. Genau um die Zeit, als die Opern in die Mode kamen, wurden die lyrischen Sylbenmaße durch Chiabrera und Marino, die übrigens nur von dieser einen Seite einander glichen und gleichen wollten, unverkennbar vervollkommnet. Jetzt erst fingen die Italiener an, den musicalischen Werth ihrer schönen Sprache schätzen zu lernen. Aber die vermehrte Aufmerksamkeit, die die Dichter nun auf einen melodischen Sylbenfall und auf rhythmische Mannigfaltigkeit wandten, entfernte sie in einem Zeitalter, wo der Kleinigkeitsgeist zu herrschen anfing, unvermerkt immer weiter vom Geiste der wahren Poesie. Die Partei der Correcten verlor dabei fast noch mehr, als die der Excentrischen. Diese bewieß durch ihre widersinnigen Concetti, daß es ihr doch wenigstens nicht an gutem Willen fehlte, sich über das Gemeine zu erheben. Aber die Correcten wurden nach und nach so genügsam, daß sie zur

Sù prest: avri sù: prest.
Da hom da ben, che tragh zo l'ús.

Ebrei. Ahi Baruchai,
Badanai, Merdochai,
An biluchan, cher milotran:
La Barycabà.

Fran. A no farò vergot, maide negot.
Ch' i fa la sinagoga?
O! che il Diavolo v'affoga.
Tich, tach, tich, toc, tic, tac, tic, toc.

Ebrei. Oth zorochot, Astach mustach,
Jochut, zorochot,
Calamala Balachot.

zur Vollkommenheit eines Gedichts am Ende fast nichts weiter als rhythmische Schönheit verlangten.

Am nachtheiligsten wirkte die allgemeine Begünstigung der Opern auf die dramatische Poesie, die noch einer totalen Reform bedurfte. Die Dichter, so viel es auch deren gab, die sich zu dieser Reform berufen fühlten, durften nicht erwarten, daß ein Meisterwerk der komischen oder tragischen Poesie, unter den höheren Ständen wie unter dem Volke, ein so enthusiastisches Publicum in Italien finden würde, als eine nur mittelmäßige Oper fand. Die sinnlichere Unterhaltung, die die Oper gab, nahm die erschlaffenden Italiener, die den Geschmack am Denken schon zu verlieren anfingen, immer mehr gegen geistigeren Genuß ein. Die höhere Menschenkenntniß, ohne die kein wahres Lustspiel und kein wahres Trauerspiel entstehen kann, war dem Operndichter entbehrlich. Er brauchte nur Situationen zu ersinnen, Empfindungen halb und halb zu mahlen, die Ausführung seiner Skizzen dem Tonkünstler zu überlassen, und an geistvolle Charakterzeichnung kaum zu denken.

* * *

Auffallend ärmer wurde jetzt die italienische Litteratur an Trauerspielen und Lustspielen, die noch unsre besondre Aufmerksamkeit verdienten.

Dramatische Werke, die Trauerspiele seyn sollten, kamen noch genug zum Vorschein; aber auch nicht eines, durch das sich die tragische Kunst über die Kindheit erhoben hätte, in der sie seit ihrer Wieder-

entstehung in Italien kümmerlich am Gängelbande des Pedantismus fortschwankte. Genauere Nachrichten von den Trauerspielen des Zoppio, Antonio Decio, Andreini, Campeggi, Tortoletti, Buonarelli, Ceba, und Andern mögen die Bücherliebhaber bei den italienischen Litteratoren nachsuchen. Die biblische Geschichte des Sündenfalles, von Andreini zu einem Trauerspiele verarbeitet, ist durch einen Zufall merkwürdig geworden. Milton soll sie bei seinem Aufenthalt in Italien zu Mailand haben vorlesen hören und dadurch zur Erfindung eines ähnlichen Stücks begeistert worden seyn, das er in der Folge in sein verlornes Paradies verwandelte [y]). Auch der fruchtbarste unter den italienischen Tragikern, wenn man sie so nennen will, lebte in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Er hieß Ortensio Scamacca, war ein Sicilianer, wurde Jesuit, und verfaßte über funfzig geistliche und weltliche Tragödien [z]). Dem rechten Wege am nächsten kamen die beiden Grafen Antonio Campeggi und Prospero Buonarelli. Der erste brachte einen Tankred, der andere einen Soliman auf das Theater. Aber beiden fehlte es an Kraft, sich zu vervollkommnen und eine Autorität zu gewinnen. Der Soliman des Grafen Buonarelli ist das erste italienische Trauerspiel ohne Chor.

Der

y) S. Mazzuchelli im Artikel Andreini.

z) Die meisten sind in der Dramaturgia des Lione Allacci verzeichnet. Ein ansehnlicher Catalog von mittelmäßigen und schlechten Trauerspielen der Italiener ist auch in den Anmerkungen und Zusätzen zu Sulzer's Theorie der sch. K. unter dem Artikel Trauerspiel zusammengetragen.

Der gemeinschaftliche Charakterzug aller dieser Trauerspiele ist das lyrische Pathos, das in ihnen statt des dramatischen in den Stellen herrscht, wo sie nicht ohne alles Pathos sind. So mächtig wirkte die Opernpoesie.

Das Lustspiel konnte tiefer sinken, als das Trauerspiel, weil es höher, als dieses, stand. Seitdem sich nun gar die komische Oper auf die Seite der Kunstkomödie neigte, war für das regelmäßige Lustspiel in Italien alle Hoffnung verloren.

Das Andenken an ein fast ganz unbekannt gewordenes Stück aus dem vorletzten Decennium des sechzehnten Jahrhunderts verdient hier erneuert zu werden. Es hat den zweideutigen Titel: Der Lichtzieher (Candelajo); und der Verfasser ist kein andrer, als der Metaphysiker Giordano Bruno, latinisirt Jordanus Brunus, von Nola, der nach vielen litterarischen Abenteuern im J. 1600 zu Rom als ein Atheist verbrannt wurde. Er schrieb dieses Lustspiel, als er sich in Paris aufhielt und durch seine Verhöhnung des damals noch vergötterten Aristoteles nicht wenig Aufsehen und Aergerniß erregte. Sein Lustspiel wurde wenigstens dort im J. 1582 gedruckt [a]); ein derbes Stück; kein Muster der dramatischen Kunst; aber auch keine Farce; ein halb regelmäßiges, halb burleskes Product des Genies und des

a) *Candelajo*, commedia del *Bruno Nolano*, Achademico (*sic*) di nulla Achademia, detto *il Fastidito*. In tristitia hilaris, in hilaritate tristis; *Pariggi* (sic), 1582, in 8. Dieselbe abscheuliche Orthographie, die Bruno's philosophische Schriften auszeichnet, findet man auch hier.

des Uebermuths; voll unsauberer Possen und energischer Satyre. Auch in seinen Fehlern zeugt es von der seltenen Geisteskraft seines Verfassers [b]). Drei Arten damals allgemein bekannter Narren wollte Bruno dramatisch züchtigen, die romantischen Phantasten, die philologischen Pedanten, und die Adepten der Alchymie; und zugleich wollte er zeigen, wie sich eine Narrheit in die andere verliert. Die drei Hauptpersonen in seinem Lustspiele wurden also, nach der Charakteristik, die er selbst in der Einleitung voranschickt, "ein fader Liebhaber, ein schmutziger Geizhals, und ein dummer Schulmeister, in gehöriger Verschiedenheit, jedoch so, daß es dem faden Liebhaber auch nicht an Dummheit und Knickerei, dem schmutzigen Geizhalse nicht an Fadheit und Dummheit, und dem dummen Schulmeister nicht an Knickerei und Fadheit fehle" [c]). Wer Bruno's Manier, zu philosophiren, kennt, wird sie auch in diesem Lustspiele wieder erkennen; und wer mit dem derben Witze dieses seltenen Kopfs zuerst von der komischen Seite durch den Lichtzieher bekannt geworden wäre, würde sich weniger wundern, den Tiefsinn eben dieses Kopfes in seinen philosophischen Schriften überall von Witz verbrämt und entstellt zu finden. Mehr als Einen ernsthaften Zweck wollte er indessen, wie es scheint, durch sein Lust-

b) Vergl. in Hrn. Prof. Buhle'ns Gesch. der neueren Philosophie, Band II. Abth. 2. S. 702 ꝛc; das Beste und Vollständigste, was bis jetzt noch über Bruno und seine Philosophie geschrieben ist.

c) Rapportiamo primo l'insipido amanto; secondo il sordido avaro; terzo il goffo pedante; de' quali l'insipido non e senza gofferia e sordi, dezza; il sordido è parimente insipido e goffo; e il goffo non è men sordido e insipido che goffo. *Argomento.*

Der gemeinschaftliche Charakterzug aller dieser Trauerspiele ist das lyrische Pathos, das in ihnen statt des dramatischen in den Stellen herrscht, wo sie nicht ohne alles Pathos sind. So mächtig wirkte die Opernpoesie.

Das Lustspiel konnte tiefer sinken, als das Trauerspiel, weil es höher, als dieses, stand. Seitdem sich nun gar die komische Oper auf die Seite der Kunstkomödie neigte, war für das regelmäßige Lustspiel in Italien alle Hoffnung verloren.

Das Andenken an ein fast ganz unbekannt gewordenes Stück aus dem vorletzten Decennium des sechzehnten Jahrhunderts verdient hier erneuert zu werden. Es hat den zweideutigen Titel: Der Lichtzieher (Candelajo); und der Verfasser ist kein andrer, als der Metaphysiker Giordano Bruno, latinisirt Jordanus Brunus, von Nola, der nach vielen litterarischen Abenteuern im J. 1600 zu Rom als ein Atheist verbrannt wurde. Er schrieb dieses Lustspiel, als er sich in Paris aufhielt und durch seine Verhöhnung des damals noch vergötterten Aristoteles nicht wenig Aufsehen und Aergerniß [illegible] Sein Lustspiel wurde wenigstens dort im [illegible] gedruckt [a]); ein derbes Stück; kein Mus[illegible] matischen Kunst; aber auch keine Farce; [illegible] gelmäßiges, halb burleskes Product de[illegible]

a) *Candelajo*, [illegible]
(*sic*) di[illegible]
tia hil[illegible]
in 8[illegible]
phi[illegible]

des Uebermuths; voll unsauberer Possen und [illegible]
scher Satyre. Auch in seinen Fehlern zeugt es von
der seltenen Geisteskraft seines Verfassers b). Drey
Arten damals allgemein bekannter Narren wollte Bru-
no dramatisch züchtigen, die [illegible]
die philologischen Pedanten, und die Adepten der Al-
chymie; und zugleich wollte er zeigen, wie sich eine
Narrheit in die andere verliert. Die drei Hauptper-
sonen in seinem Lustspiele wurden also, nach der Cha-
rakteristik, die er selbst in der Einleitung [illegible]
"ein fader Liebhaber, ein schmutziger Geizhals und
ein dummer Schulmeister, in gehöriger [illegible]
heit, jedoch so, daß es dem faden [illegible]
an Dummheit und Knickerei, dem schmutzigen Geiz-
halse nicht an Fadheit und Dummheit, und dem dum-
men Schulmeister nicht an Knickerei [illegible]
le" c). Wer Bruno's Manier, zu [illegible]
kennt, wird sie auch in diesem [illegible]
nen; und wer mit dem [illegible]
Kopfs zuerst von der komischen [illegible]
zieher bekannt geworden wäre, [illegible]
wundern, den Tiefsinn [illegible]
philosophischen Schriften [illegible]
und entstellt zu finden. [illegible]
Zweck wollte er indessen, [illegible]

b) Vergl. in Hrn. Prof. [illegible]
ren Philosophie [illegible]
das Beste [illegible]
Bruno und [illegible]

Lustspiel erreichen. Es sollte, wie er selbst sagt, auch "ein wenig die Schatten gewisser Ideen aufhellen, vor welchen sich die dummen Teufel entsetzten, und hinter welchen, als ob es Teufel aus Dante's Hölle wären, die Esel weit zurückblieben" d). Die Syllogistik des Aristoteles figurirt also preislich unter andern Caricaturen bei Gelegenheit auch in diesem Lustspiele. Den Plan des Stücks erläutert Bruno vorläufig durch eine Einleitung, in der er die drei Hauptrollen besonders skizzirt. Auf die Einleitung folgt ein Antiprolog (Antiprologo), und auf diese ein Proprolog (Proprologo), ein Paar Buffonerien, in denen er unter andern sich selbst, wie es scheint, nach dem Leben porträtirt hat als "einen Menschen von confiscirter Physionomie, der aussieht, als ob er immer in Betrachtungen über die Höllenstrafen vertieft wäre; der nur lacht, um es zu machen, wie die Andern; ein verdrießlicher, starrköpfiger, seltsamer Mensch; immer unzufrieden; mürrisch, wie ein achtzigjähriger Graukopf; ärgerlich und beissig, wie ein Hund, der sich schon tausend Mal gezauset hat" e). Von einem Manne, der so wenig Complimente mit seiner eignen Person macht, ist nicht zu erwarten, daß er mehr mit Andern

d) Il Candelajo — in quaesto paese, ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe ombre delle Idee, le quali in vero spavento *le bestie*, e, come fussero *diavoli Danteschi*, fan rimaner *gli asini* lungi a dietro. *Dedica.*

e) L'autore si voi lo conosceste dirreste ch'have una physionomia smarrita, par che sempre sii in contemplazione delle pene dell' inferno. Par sii stato alla pressa come le barrette; un che ride sol per far come fan gl' altri. Per il più lo vedrete fastidito, restio, e bizarro, non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottamanni, fantastico com' un cane ch' hà ricevute mille spelliceiate.

Andern machen soll. Im Caricaturstyl zeichnet er, außer den drei Helden seines Stücks, auch die Nebenfiguren. Die Verwickelung ist unterhaltend genug. Die Katastrophe hat die größte Aehnlichkeit mit der in der Hochzeit des Figaro. Der romantische Phantast und Poetaster, der seiner Frau untreu ist, muß zum Beschlusse seine Frau statt der Schönen umarmen, für die er seufzt. Der Dialog ist nachlässig, aber durchaus natürlich und komisch. Durch das viele Latein, das der Schulmeister überall einmischt, mußte das Stück ungenießbar für das große Publicum werden, für welches der Philosoph Bruno übrigens durch sittenlose Schwänke reichlich zu sorgen kein Bedenken trug [f]).

In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wurde denn doch die italienische Litteratur noch durch ein

f) Eine Probe von Bruno's Dialog mag ein Fragment aus der Scene seyn, in welcher der verliebte Phantast dem Goldmacher, der ihn zum besten hat, erzählt, daß er sich erst in seinem vierzigsten Jahre verheirathet habe, und doch noch in eine Andre verliebt sei.

Bar. S'il fuoco fusse stato di meglor tempra; non t' harrebbe fatto esca, ma cenere, e s'io fusse stato in luoco di vostra mogle, harrei fatto cossi.

Bon. Fate ch'io finisca il mio discorso; e poi dite quel che vi piace.

Ba. Seguite quella bella similitudine.

Bon. Hor essendo nel mio cor cessata quella fiamma che l'hà temprato in esca: facilmente fui questo Aprile da un' altra fiamma acceso.

Ba. In questo tempo s'inamorò il Petrarca, e gl' Asini anch' essi cominciano a' — —

Bon. Come avete detto?

Barth. Ho detto che in questo tempo s'inamorò il Petrarcha, e gl' animi anch' essi si drizzano alla contemplazione.

ein Lustspiel bereichert, das vor hundert andern einer ehrenvollen Auszeichnung werth ist. Wenig Theaterstücke, außer den Opern, sind auch von dem italienischen Publicum so gut aufgenommen worden. Das Stück heißt, nach einem schönen Landmädchen, die Tancia (la Tancia). Der Verfasser, Michelangelo Buonaroti der Jüngere, war ein Enkel des großen Mahlers, Bildhauers und Architekten gleiches Namens [g]). Er gehörte zu den eifrigsten Beförderern der schönen Kunst in Florenz. Die Vorlesungen, die er als Akademiker hielt, sind, wie seine kleineren Gedichte, so gut wie vergessen. Aber seine Tancia wird noch jetzt als ein in seiner Art classisches Nationalwerk geschätzt. Es giebt auch kein italienisches Lustspiel, in welchem die Popularität mit der Feinheit und die Kunst mit der Natur gefälliger verschmolzen wären, wenn gleich der Aufwand von dramatischer Kunst, der zur Erfindung und Ausführung des Ganzen gehörte, nur gering ist. Buonaroti soll dieses Lustspiel großen Theils in grammaticalischer Absicht geschrieben haben. Er wollte, wie man sagt, der Akademie della Crusca zur Bereicherung ihres Wörterbuchs eine Nachlese von ächt toscanischen Wörtern liefern. Deßwegen soll er seine Tancia im Dialekt der florentinischen Landleute geschrieben haben. Die Akademie hatte nun zwischen einer Menge von Wörtern, die sie als Provinzialismen verwerfen, oder als gut italienisch in ihr Wörterbuch eintragen konnte, das Aussuchen. Wer aber von dieser grammaticalischen Absicht

g) La *Tancia*, di *Michelangelo Buonarroti*, Firenz. 1615. in 8. — Man findet dieses Theaterstück auch, wo man es nicht suchen sollte, im zweiten Bande der Poesie scelte dopo il Petrarca, Bergamo, 1756.

sicht des Verfassers nichts wüßte, würde sie aus dem Stücke selbst nicht errathen. Es ist ein ländliches Lustspiel, würde man sagen, und deßwegen ein Stück im ländlichen Provinzialdialekt. Die Fabel ist sehr einfach; die Bewerbung einiger Nebenbuhler, unter denen auch ein Städter ist, um einige schöne und naive Landmädchen, mit einer kleinen Intrigue. Nur der Städter spricht Bücheritalienisch. Aber der ganze Dialog, des Städters sowohl, als der Landleute, die ihr florentinisches Bauernitalienisch reden, ist in achtzeiligen Stanzen durchgeführt. Buonaroti wollte zeigen, daß man diese schöne, zu aller Art von Darstellung schickliche Versart mit Unrecht seit einem Paar Jahrhunderten vom Theater ganz verbannt habe; und er bewies wenigstens, daß die Schwierigkeiten, die der dialogischen Natürlichkeit der Stanzen entgegen stehen, nicht unüberwindlich sind. Die Stanze stellt sich mit ihren Reimen bei ihm wie von selbst ein. Sie verkettet nur anziehender die kunstlosen Gedanken der redenden Personen, ohne durch irgend einen fühlbaren Zwang den raschen Gang des komischen Dialogs aufzuhalten [h]). In den munteren Chorgesängen, die in die Handlung verwebt sind, erkennt man wieder den Einfluß der Oper.

Durch eine andre komisch dramatische Composition dieses Michelangelo Buonaroti scheint seine grammati-

h) Z. B. in dieser Stanze:
Tan. Uh, i' non lo trovo; che dirà mio pa?
Pover' a me, e' mi griderà a testa.
Brigate, un agnellino, chi lo sa?
Oh, ch'egli è 'l cittadino! *Piet.* Ferma, resta;
Se tu cerchi un agnel, piglialo qua.
Tan. Dov' è e'? non lo trovo per la pesta.
Piet. Smarrito agnello in selva [illegible]io son di guai.
Tan. Voi siate d'un castron più grande assai.

maticalische Absicht deutlicher hervor. Er wollte auch den florentinischen Handwerkerdialekt und die dazu gehörige Kunstsprache in ein Lustspiel bringen. Da ihm des Stoffes für ein einziges Stück dieser Art zu viel wurde, dramatisirte er einen Jahrmarkt in fünf Lustspielen, oder in fünf und zwanzig Acten, die man, nach Belieben, für fünf Lustspiele nehmen konnte. So vielen Beifall, als die Tancia, scheint aber der Jahrmarkt (la Fiera) nie gefunden zu haben [i].

* * *

Die Nachahmer Marino's dürfen wenigstens in der Geschichte der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhundert's nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden; denn damals war ihre Partei in Italien sowohl als in Frankreich, wohin die italienische Litteratur auf kurze Zeit vordrang, die herrschende.

Nach Frankreich hin glänzte unter den Marinisten vorzüglich Claudio Achillini [k]), ein Jurist aus Bologna. So gut, wie er, hatte noch kein Dichter oder Versificator die poetischen Studien mit den juristischen in Harmonie zu bringen gewußt; denn er blieb den Pandekten so getreu, als den Musen am Parnasse seines Lehrers und Freundes Marino. Nur Schriftsteller in der Rechtswissenschaft scheint er nicht haben werden zu wollen. Als Docent trug er seine Wis-

i) La *Fiera*, di *Michelangelo Buonaroti*, Firenz. 1726. fol. mit Anmerkungen von Salvini.

k) Man muß diesen Achillini nicht mit einem andern verwechseln, der zur Secte des Tebaldeo und Serafin im funfzehnten J. H. gehörte. S. Mazzuchelli.

Wissenschaft mit ungewöhnlichem Beifalle zu Bologna, Ferrara und Parma vor. Er erwarb sich zuletzt durch seine Vorlesungen jährlich an funfzehnhundert Scudi. Aber sein Docentenglück war ihm nicht glänzend genug. In Rom suchte er, als sein Gönner, der Cardinal Ludovisi, unter dem Namen Gregor IX. Pabst wurde, eine Ehrenstufe zu ersteigen. Als es ihm mislang, bahnte er sich durch eins der widersinnigsten Gedichte, das je den Namen einer Ode geführt hat, den Weg zur Gunst des Cardinals Richelieu in Frankreich. Richelieu beschenkte ihn mit einer schweren goldnen Kette, scheint aber auch nichts weiter für ihn haben thun zu wollen. Indessen hatte es Achillini so weit gebracht, daß er ein Landgut besaß, wo er im J. 1640 im Wohlstande sterben konnte.

Bis zu einer so gigantischen Monstrosität erhaben seyn sollender Gedanken, als die, welche Achillini zusammen reimte, hatte sich Marino selbst nicht verstiegen [1]). Aus der abgeschmackten Ode auf die Geburt des Dauphins (sulla nascita del Delfino), durch die sich Achillini die goldne Kette beim Cardinal Richelieu verdiente, kann man seine Poesie fast in ihrem ganzen Umfange kennen lernen. Da läßt er "dem gallischen Alciden einen Herkules geboren werden, dessen Windeln Triumphfahnen seyn sollen, weil er schon in den Windeln triumphirt." Da werden die Planeten und die Fixsterne aufgefordert, "die Ehre ihrer Blicke in den Windeln zu betrachten." Da wird sogar

1) Rime e prose di Claudio Achillini. Venez. 1673. in 8. Die Prose sind ein schaaler Discorso accademico, und einige Briefe in ähnlichem Styl.

sogar den "gestirnten Grenzen der Welt" zugemuthet, "daß sie sich über die alten kreisenden Pole hinaus erweitern sollen, und die Erde und das Meer sollen wachsen, weil die Schultern Ludwig's für diese Last stark genug sind m)." In diesem Style faselt die Ode fort, bis zum Beschlusse auch der Neid, der die Herzen "mit Frost entflammt", verstummen, und das Glück, dem königlichen Knäblein zu Gunsten, auf des Versificators Gebot ekstatisch auf seinem Rade still stehen soll n). Und doch ist dieser schwülstige Widersinn fast noch erträglicher, als die süßliche Witzelei in den Madrigalen und ähnlichen Reimwerken Achillini's o). Von

m) Hor che al Gallico Re nasce il Delfino
Anzi al Gallico Alcide un' Ercol nasce.
Le trionfate Insegne à lui sian fasce,
Perche in fasce trionfi ancor Bambino.
Lumi del Ciel, ch' ora veloci, or tardi,
Liberi d'ogni error intorno errate,
E voi, che fissi al Firmamento state,
Ecco in fasce l'onor de vostri sguardi.
Fuor degli antichi suoi Poli rotanti,
Le stellato confin s'allarghi al mondo,
Cresca la terra, e 'l mar, che à sì gran pondo,
Gli omeri di Luigi or son bastanti.

n) Die letzte Strophe lautet:
Qui confusa rimanga e resti immota
L'invidia, che di gelo i cori accende,
E la Fortuna omai senza vicende
Ferma estatica il piede in sulla rota.

o) Z. B.
Col fior de' fiori in mano
Il mio Lesbin rimiro.
Al fior respiro, e 'l Pastorel sospiro.
Il fior sospira odori.
Lesbin respira ardori.
L'odor de l'una odoro.
L'ardor de l'altro adoro.
Et odorando et adorando i sento
Da l'odor, da l'ardor, gioia e tormento.

Von der üppigen Phantasie Marino's war ihm nicht eine Ahndung zu Theil geworden.

In einer ähnlichen Ziererei thaten sich viele Reimer, so gut sie konnten, hervor; und fanden lauten Beifall. Zwölf Auflagen erlebten in kurzer Zeit die Verse des Marinisten Casoni. Wer Lust hat, diese Art von Poesie in heroischen Episteln (epistole eroiche) glänzen zu sehen, lese die Verse des Antonio Bruni. Nur ein einziger unter den Vielen, die in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts nach Chiabrera und Marino für große Dichter galten, verdient in der Geschichte der Litteratur eine ausgezeichnete Stelle.

Testi.

Fulvio Testi, von gräflicher Familie, heißt bei den Litteratoren der italienische Horaz. Der erste Italiener, der als Odendichter in die Fußstapfen des Horaz, und wenigstens mit eben so viel Glück als Chiabrera in die des Pindar, trat, war er ohne Zweifel.

Die Vermögensumstände des Grafen Testi entsprachen nicht seinem Familientitel. Von Ferrara, wo er im J. 1593 geboren war, schickte man ihn schon als Kind nach Modena. Hier erregte er, so bald seine Talente sich zu entwickeln anfingen, die Aufmerksamkeit des Hofes. Das Glück schien nun für ihn nachhohlen zu wollen, was es versäumt hatte. Graf Testi spielte bald unter den Hofcavalieren zu Modena eine bedeutende Rolle. Er erhielt einen

Ritterorden nach dem andern. In welche politische Verhältnisse ihn sein thätiger Geist verwickelte, ist noch nicht hinlänglich aufgeklärt. Vielleicht machte er sich wirklich eines Staatsverbrechens schuldig. Wahrscheinlicher wurde er ein Opfer der Verläumdung. Sein Fürst, der Herzog Franz I. von Modena, ließ ihn im J. 1646 als Gefangenen auf die Festung setzen. Er starb im Gefängnisse noch vor dem Ende desselben Jahres.

Testi soll in seiner Jugend dem Strome der Modepoesie in der Manier Marino's gefolgt seyn. Das Studium des Horaz leitete ihn auf einen besseren Weg. Ein zweiter Horaz wurde er freilich nicht; konnte es schon deßwegen nicht werden, weil er den Unterschied zwischen der italienischen Redseligkeit und der energischen Präcision des Horaz, wie es scheint, nicht einmal empfand, und ihn noch weniger durch seine Nachahmung des horazischen Odenstyls in Vergessenheit brachte. Aber so gedehnt auch seine Oden sind, wenn wir sie mit ihren antiken Mustern vergleichen; und so weit sie in jeder Hinsicht hinter diesen zurückbleiben; so bemerkenswerth ist doch in ihnen der horazische Geist im Gegensatze mit dem Geiste der Zeit des Grafen Testi. Bis dahin war noch kein Italiener auch nur auf den Gedanken gekommen, in seiner Muttersprache den Horaz nachzuahmen; und im siebzehnten Jahrhundert schien es weniger wahrscheinlich, als je, daß man ihn mit Glück nachahmen würde; denn die Art von Begeisterung, die man damals für die wahre hielt, war zu verschieden von der horazischen. Testi empfand wenigstens die Fülle von praktischer Vernunft, die nach Horaz'ens Denkart ohne Zwang und Grübelei zu einer philoso-

phischen Odenpoesie wird. Seine Oden p) sind horazischer, als die irgend eines Italieners. In einigen näherte er sich, auch durch das Sylbenmaß, noch mehr den alten Canzonen q); in andern suchte er die vierzeiligen Sylbenmaße des Horaz zugleich mit dem mythologischen Styl desselben noch auffallender dem neueren Geschmacke anzueignen r). Immer bemühte er sich, den philosophischen Ton seines Musters zu treffen. Wo es ihm aber auch mit dem moralischen Ernste gelang, entging ihm doch ganz und gar das Geheimniß der horazischen Odenkunst, die praktische Wahrheit mit der Freiheit des Geistes darzustellen, in welcher der wah-

p) In den *Poesie liriche* del Conte D. *Fulvio Testi*, Bologna, 1672, in 8vo, liegen Oden, Opern, Trauerspiele, Canzonetten, ein Paar Fragmente von epischen Gedichten u. s. w. wie vom Zufall aufgehäuft durch einander.

q) Z. B. in der, die sich anfängt:
Poco spazio di terra
Lascian omai l'ambiziose moli
A le rustiche marre, à i curvi aratri.
Quasi che mover guerra
Del Ciel si voglia a gli stellati poli,
S'ergono Mausolei, s'alzan Teatri:
E si locan sotterra
Fin sù le soglie de le morte genti
De le macchine eccelse i fondamenti.

r) Eine seiner Oden fängt an:
Poiche mirar la Maestà immortale
Del celeste Motor Semele volse,
E che cinto di fiamme in sen l'accolse,
Bacco ne la sua morte ebbe il natale.
Ma per temprar de la materna arsura
Il concetto calor, nato à gran pena,
Schiera di Ninfe in solitaria arena
Il divino Fanciul presero in cura.

wahre Dichter dem wahren Philosophen begegnet, ohne diesen von seinem noch ernsthafteren Posten ablösen zu wollen. Mit andern Worten: Testi's praktische Philosophie war mehr erlernt, als aus ihm selbst erwachsen; und, statt, wie Horaz, in poetischer Bündigkeit Wahrheiten auszusprechen, die sich, bei einer bestimmten Ansicht der Welt, seinem Gefühle aufgedrungen hatten, commentirte er in guten Phrasen nicht unpoetisch längst bekannte Reflexionen *). Deßwegen, und weil er im Grunde eben so gern, als alle seine dichtenden Zeitgenossen, Bilder und Phrasen für Gedanken gelten ließ, wurden seine Oden ungefähr noch ein Mal so lang, als jede dann geworden seyn würde, wenn, wie bei Horaz, der Aufwand von Worten nicht größer hätte seyn sollen, als der Reichthum an Gedanken. Indessen ist Testi's Sprache nicht spielend, und seine ganze Manier hat bei einer Leichtigkeit, durch die er sich hoch über einen Achillini erhob, die männliche Festigkeit, an der es besonders dem zügellosen Marino fehlte.

Die Trauerspiele und Opern des Grafen Testi scheinen zu seinem Dichterruhm nur wenig beigetragen zu haben; und doch mögen sie leicht zu den besten

*) Z. B. in einer Ode, wo das neuere Rom mit dem alten verglichen wird:

E frà sdegno, e pietà, mentre che miri,
  Ove un tempo s'alzar Templi, e Teatri,
  Or' armenti muggir, strider aratri,
  Dal profondo del cor teco sospiri.
Mà de l'antica Roma incenerite
  Ch' or sian le Moli, à l'Età ria s'ascriva;
  Nostra colpa ben' è, ch' oggi non viva,
  Chi de l'antica Roma i figli imite.

besten aus dieser Periode gehören. Dramatische Kunst zeigt sich in ihnen freilich nicht mehr, aber auch nicht weniger, als in den übrigen ernsthaften Theaterstücken der Italiener des siebzehnten Jahrhunderts. Den durchaus lyrischen Ton haben sie auch mit ähnlichen Stücken gemein; aber der Stoff zu den meisten ist doch glücklich gewählt; und der Ausführung fehlt es neben der Harmonie der Sprache nicht an Leichtigkeit und Anmuth. Uebrigens würde man nicht wissen, welches von diesen Schauspielen für den musicalischen Vortrag, und welches für die Declamation bestimmt ist, wenn es nicht auf dem Titel angemerkt wäre. Die Insel der Alcina (Isola d'Alcina), nach der ariostischen Fabel, heißt auf dem Titel ein Trauerspiel; aber die Scenen lesen sich ganz wie Recitative; und die Chöre der Sirenen, die denn doch ohne Zweifel gesungen wurden, gehören zu den lieblichsten Gesängen dieser Art [t]). Es hat in jeder Hinsicht mehr lyri-

t) Z. B.

Sir. 1. Non sì presto il capo inchina
Bella rosa porporina,
Che dal rastro incisa fù,
Come manca, come perde
Tutto il vago, e tutto il verde
Il bel fior di Gioventù.

Sir. 2. Neve sparsa in colle, ò in piaggia,
Ove Febo il Cielo irraggia,
Si dilegua, e si disfà:
Tal la grazia, e la beltade
Tosto langue, e tosto cade
A l'ingiurie de l'età.

Sir. 3. Spiegò lente Aquila l'ale,
Tardo andò per l'aria strale,
Pigro il lampo in Ciel sparì,
Se miriam come leggiere,
Quando il tempo è del piacere,
Fuggon l'ore, e vanno i dì.

lyrischen Werth, als ein allegorisches Gelegenheitsstück, das eine kleine Oper (componimento per musica) seyn soll und nicht einmal einen besondern Titel führt. In diesem Gelegenheitsstücke, das zu einer Vermählungsfeier gegeben wurde, treten in grotesker Mischung die Nacht, die Religion, der Ruhm, Neptun, Triton, die Klugheit, die Tapferkeit, Minerva, ein Chor von Amazonen, die Sonne, die drei Parzen, und die Ewigkeit auf. Die Ewigkeit muß unter andern ein langes und langweiliges Compliment zu Ehren der hohen Vermählten absingen. Solche Erfindungen, die dem römischen Horaz wohl nicht in den Sinn gekommen seyn möchten, erlaubte sich der italienische zur Abwechselung.

Auch zu einigen Epopöen traf Testi die Zurüstung. Es blieb aber bei Fragmenten. Von seinem Constantin sowohl, als von seiner Eroberung Indiens (India conquistata) sind nur die ersten Gesänge, und selbst diese nicht einmal ganz, bekannt geworden [u]).

Einen besondern Drang, komische Epopöen zu Stande zu bringen, behielten die Italiener in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, nachdem Tassoni und Bracciolini diesen Ton angegeben hatten.

Nicht ohne komisches Verdienst in einzelnen Zügen, und dazu gut versificirt, ist der Eselskrieg (l'Asi-

u) Alle diese dramatischen und epischen Versuche des Grafen Testi stehen in den (Anmerk. p) angezeigten Poesie liriche.

(l'Asino) vom Grafen Carlo de' Dottori oder, wie er sich auf dem Titel dazu nannte, Iroldo Crotta [x]). Das Werk hat seinen Titel von einer Fahne, auf der ein Esel als Wappen eines der Anführer in einem Kriege zwischen den Bürgern von Vicenza und denen von Padua figurirte. Plan und Ausführung sind dem Eimerraube des Tassoni nachgeahmt.

Bartolomeo Bocchini, ein andrer Nachahmer des Tassoni, glaubte die Modeneser und Bologneser noch ein Mal in einem komischen Kriege auftreten lassen zu müssen, den er in zwölf Gesänge unter dem Titel: Die Narrheiten der Gelehrten (le Pazzie de' Savj) brachte [y]). Ein gewisser Antonio Lambertuccio war sein Held. Den reichen Stoff, den der derbe Titel verspricht, benutzte er nur oberflächig.

Damals scheint auch das Leben des Mäcen (Vita di Mecenate) von Cesare Caporali von Pistoja von neuem in Umlauf gekommen zu seyn [z]); eine burleske Biographie in zehn Gesängen oder Abtheilungen, die immerhin auch eine komische Epopöe heißen mag, wenn sie gleich von den italienischen Litteratoren nicht so genannt wird. Ihrer Entstehung nach

x) *L'Asino*, poema eroicomico, da *Iroldo Crotta*, Venez. 1652, in 8. Man hat auch ein Trauerspiel, *Aristodemo*, Venez. 1657, von demselben Dottori.

y) Le Pazzie de' Savj, ovvero il Lambertuccio, da *Bartolomeo Bocchini*, Bologna, 1669, in 8.

z) Wenigstens wurde diese Vita di Mecenate zugleich mit den übrigen Scherzen desselben Verfassers und mit erläuternden Anmerkungen neu herausgegeben unter dem Titel: Rime di *Cesare Caporali*, Venez. 1656. in 8.

gerade um die Zeit, als das Wörterbuch der Akademie Della Crusca die größte Angelegenheit der italienischen Litteratur zu seyn schien, und wo mehrere Dichter nichts Rühmlicheres thun zu können glaubten, als, den Lexikographen vorzuarbeiten, weil diese poetischen Bemühungen mit besonderem Dank anerkannt wurden. Die Florentiner, die nun nicht mehr ihren Provinzialdialekt als italienische Mustersprache geltend machen konnten, suchten um so ämsiger, ihre Provinzialismen wenigstens in der komischen Litteratur auf irgend eine Art unterzubringen. Was Michel Angelo Buonaroti der Jüngere in seiner Tancia für die litterarische Verewigung der Florentinismen gethan hatte, wurde durch Lippi's Arbeit noch übertroffen; denn Lippi suchte seinem Gedichte außer den grammaticalischen Provinzialismen der Florentiner noch die sprüchwörtlichen Ausdrücke einzuweben, an denen der florentinische Dialekt besonders reich ist. Seinen Landsleuten in Florenz muß er dadurch einen unbeschreiblichen Genuß gewährt haben. Wenigstens ist außer Dante und Petrarch kein italienischer Dichter mit solchem Fleiße, gleich einem alten Autor, illustrirt und commentirt, als der Mahler Lippi. Die richtige Schätzung seines Witzes muß seinen Landsleuten überlassen bleiben.

* *
*

Die Abfassung des großen Wörterbuchs der Akademie Della Crusca gab ohne Zweifel auch die nächste Veranlassung zur poetischen Verarbeitung mehrerer italienischen Dialekte in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

Der

Der sicilianische Dialekt, der, nach einer alten, aber zweideutigen Sage e), noch früher als der toscanische eine Dichtersprache gewesen seyn soll, wurde mit glücklichem Fleiße wieder hervorgezogen von Simon Rau aus Palermo, einem Geistlichen, der auch im allgemeinen Italienischen oder Toscanischen einige Sonette und Canzonetten machte f). Er starb im J. 1659. Die sicilianischen Stanzen scheinen von Rau weder erfunden, noch verbessert worden zu seyn. Sie gehören in dieselbe Classe mit den ähnlichen Gedichten vieler andern Sicilianer. Alle diese Gedichte haben aber unterscheidende Züge genug, wenn man sie mit der allgemeinen Poesie der Italiener vergleicht. In der sicilianischen Poesie vertreten Stanzen die Stelle der Sonette und Madrigale, so, daß gewöhnlich eine einzige Stanze ein ganzes Gedichtchen ist. Epigrammatische Feinheit mit Wahrheit und Tiefe des Gefühls in solchen Gedichtchen, so gut es überhaupt möglich ist, zu vereinigen, scheint auch nur den Sicilianern gelungen zu seyn; und die Lieblichkeit des sicilianischen Dialekts giebt diesen Spielen des Geistes noch mehr Anmuth. Auch die metrische Form der sicilianischen Stanze weicht von der gewöhnlichen Ottava Rima ab. Jene kennt nur zwei Wechselreime durch alle acht Zeilen g).

Dem

e) Vergl. Erster Band, S. 46.

f) Einige der sicilianischen Stanzen des Simon Rau findet man nebst vielen andern in der Sammlung: Scelta di canzoni Siciliane — raccolta per opera di *Vicenzo Blasi e Gambacorta*; Palermo, 1753, in 4. Beigefügt sind lateinische, und gar nicht übel gerathene Uebersetzungen in Hexametern und Pentametern.

g) Z. B. folgende von Rau:

Giacchì autru avanzu nun resta di mia,

Ch'

Dem paduanischen Dialekt hatte schon längst der Komiker Ruzzante die Ehre einer literarischen Bildung erwiesen. Jetzt kam eine ansehnliche Sammlung paduanischer Gedichte von Magagno, Menon und Begotto zum Vorschein [h]). In dieser Sammlung findet sich auch der Anfang einer Uebersetzung des rasenden Roland in's Paduanische. Ariost's Name selbst ist aus Lodovico Ariosto in Duvigo Arosto übersetzt.

Früher noch sammelte man neapolitanische Volkslieder (Villanelle) und Arien, die aber nicht im neapolitanischen Volksdialekt gedichtet waren [i]). Die

Ch' un' umbra nuda, un simulacru astrattu,
Ti lu mannu dipintu, acciocchi sia
Sta parti tua, com' è tua l'autra affattu;
Juncilu Tu cull' arma, ch' era mia,
E vidirssi miraculu mai fattu;
Chissa sarrà lu vivu, ch' è cu tia,
Ed iu di chissu sarrò lu ritrattu.

Diese Stanze leichter zu verstehen, kommt Lesern, die sich in das sicilianische Italienisch noch nicht hineinstudirt haben, vielleicht die lateinische Uebersetzung gelegen:

De me nil quoniam, nisi sola est umbra superstes,
Effigies de me, nil, nisi sola manet;
Hanc tibi depictam mitto, potiaris ut ipsa
Altera pars veluti, Lux mea, tota tua est:
Et rogo junge animae, quae nobis praefuit olim,
Atque novum terris experieris opus;
Nam pars ista, tuo quae stat sub pectore, viva,
Istius effigies atque ego partis ero.

h) Rime di lingua rustica Padovana, di *Magagno*, *Menon*, e *Begotto*, Venez. 1620. 4 Octavbändchen.

i) Die Sammlung, die ich kenne, hat den Titel: Primo (und so fort bis duodecimo) fiore di Villanelle e Arie Napolitane, raccolte *a compiacenza de' virtuosi giovani*, Venez. 1614. in 8.

Die meisten sind Serenaten, von Verliebten nach spanischer Art unter dem Fenster der Geliebten zu singen. Sie contrastiren durch ihre Simplicität artig genug mit der excentrischen Modepoesie dieses Zeitalters [k]).

* * *

Je näher die Geschichte der italienischen Poesie gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts vorrückt, desto unschlüssiger wird der unbefangene Geschichtschreiber, welchen Versificator er noch unter die italienischen Dichter zählen soll.

Einige unter den vielen Unberufenen, die noch immer, nach alter Art, Sonette und, nach neuer Art, Oden und Canzonetten im Ueberfluß machten, verdanken den Ehrenplatz, dessen sie von den italieni-

schen

k) Eins dieser alten neapolitanischen Liedchen mag hier zur Probe stehen.

Mi parto, ahi sorte ria!
e'l cor vi lascio, e l'afflitt' alma mia,
nè morrò nò, ch' amor non vuole. A Dio,
dolcissimo ben mio.

Mi parto, e sol mi guida
de l'alma, e del mio cor la speme infide.
ne morrò no, che 'l dolce affanno aviva,
dolcissima mia diva.

Mi parto, e vò lontano
sempre chiamando il vostro nome in vano
ne morrò nò, che 'l duol mi donna aita,
dolcissima mia vita.

Mi parto, o mia Signora,
che già del mio partir e giunta l'hora,
nè morrò no, ch' amor non vuole. A Dio,
dolcissimo ben mio.

schen Litteratoren gewürdigt werden, nur ihrer hohen Geburt. So z. B. der Prinz Leopold von Oestreich, ein Sohn des bigotten Kaisers Ferdinand II. Geistlichen Inhalts mußten auch die Sonette dieses Prinzen seyn. Auch der kaiserliche General Montecucoli, der in der Geschichte des dreissigjährigen Krieges berühmt ist, machte Sonette. Eben so der Prinz Leopold von Medici, der bis zum Jahr 1675 lebte.

Im Rufe eines der vorzüglicheren Dichter hat sich, wenigstens bei einigen Litteratoren, der Malteser Ritter Ciro di Pers erhalten. Er war aus dem Friaul, von adlicher Familie. Ein schönes Fräulein von Colloredo wurde die Laura seines Herzens und seiner Poesie l). Er starb im J. 1663. Seine poetische Manier, wenn man die Nachahmung fremder Manieren so nennen darf, schwankt zwischen der Correctheit der Petrarchisten und dem falschen Pathos der Marinisten m).

Mehr Aufmerksamkeit, als man ihm gewöhnlich schenkt, verdient Francesco Melosio aus der venezianischen Stadt Della Pieve. Ihm gehören die besten

l) Poesie del Cavalier Frà *Ciro di Pers*, Venez. 1689. in 8.

m) Eins seiner Sonette fängt sich an:

Con la fronte vermiglia e'l piè dorato
Sorgea l'Aurora a ricondurre il giorno,
Sorgea piangendo, e di fioretti adorno.
Mentre ch' ella piangea, rideva il prato.

In einem andern nennt er die schwarzen Haarlocken auf der weißen Stirn seiner Geliebten ein Paradies in *Clair-obscur* gemahlt (dipinto a chiaroscuro il Paradiso).

besten komischen Sonette aus dieser Periode [n]). Er parodirte den Styl der Marinisten, besonders ihre raffinirten Gedanken [o]). Drollig genug untersucht er z. B. in einem Sonette die Gründe, warum ihm seine grausame Geliebte den Gebrauch des Schnupftabacks untersagt haben möchte, und findet, sie habe es nur gethan, um nicht, wenn er niese, mitleidig sagen zu müssen: "Gott helf!" [p]) Unter seinen Werken sind auch komische Arien und Recitative, und eine komische Oper, Sidonio und Dorisbe, die im J. 1642 zu Venedig aufgeführt wurde; eine der besten aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Eine neue Epoche schien für die edlere Satyre anzufangen, als der Mahler Salvator Rosa unter

n) Poesie e prose di *Francesco Melosio*. Venez. 1678. 3 Octavbändchen.

o) Er kündigt ihnen bestimmt den Krieg an:
Voi che in stil Tarantara sonante
 Gonfiate, con pericol di crepare
 E sempre dietro al numero anelante
 Giunger mai non sapete al singolare.

p) Hier ist das ergötzliche Sonett:
Non vuol, chi d'ogni gusto ogni hor mi priva:
 Ch' io porti di Tabaco un piccol vaso:
 E quando il piglio, stà ritrosa, e schiva,
 Quasi, prima, che a me gli dia nel naso.
Forsi, perch' egli hà in sè virtù espulsiva,
 S' hà con qualche argomento persuaso,
 Che possa andarmi all' imaginativa,
 E l' imagin di lei cancelli a caso.
Over: perche suol rasciugar la testa
 Teme, che non disecchi, ò che non muti
 Del pianto mio l'umida fonte, e mesta.
Ah nò. Che mentre provoca stranuti,
 Ed è questa mia vita à lei molesta,
 Le spiace avermi à dir, quel: *Dio t'aiuti.*

unter die Dichter trat [q]). Er war im J. 1615 im Neapolitanischen geboren, bildete sein Talent zuerst in Neapel, dann in Rom aus, fand als Mahler Bewunderer und Neider, und schien so wenig auch als Dichter glänzen zu können oder zu wollen, daß ihm seine Satyren, als sie in's Publicum kamen, von Vielen abgesprochen wurden [r]). Auf den Particularien seiner Lebensgeschichte liegt noch hier und da ein zweideutiges Dunkel. Verläumdet worden scheint er zu seyn. Seine Satyren erklären auch deutlich genug, warum er sich, besonders in einem Lande, wie Italien, Feinde in Menge machen und den feindseligsten Gerüchten aussetzen mußte, ohne seine Gegner durch etwas anders zu beleidigen, als durch die derbeste und bitterste Sprache der Wahrheit. Salvator Rosa war ein rechtlicher Mann. Seine Verläumder, die ihm nachsagten, daß er eine Zeitlang zu einer Banditenbande gehört habe, waren ohne Zweifel geneigter, als er, nach Banditen-Art zu verfahren. Aber er war leidenschaftlich, keck, und spöttisch, unzufrieden mit der Welt, und zu sehr zufrieden mit sich selbst. Er

q) Salvator Rosa's Leben ist öfter erzählt, am genauesten von Hrn. Prof. Fiorillo vor dessen Ausgabe der Satyre Rosa's über den Mißbrauch der Mahlerei. Auch der neuesten und elegantesten Ausgabe der Satire di Salvator Rosa, ristampate a speso di *G. Balcetti*, Londra, 1791, ist eine Lebensbeschreibung vorgedruckt.

r) Darauf bezieht sich ein Sonett, das er seinen Satyren beifügte. Er spielt darin mit seinem Vornahmen Salvator (Heiland), erkennt in seinen Gegnern manchen Pilatus und Judas, verbittet sich aber übrigens alle Vergleichung zwischen sich und dem Heilande der Welt, und erklärt nur, daß sein Pindus die Schädelstätte seiner Verläumder seyn werde.

Er haßte alles Unedle von Herzen; aber er war zu stolz und zu eigensinnig, als daß er seinem Unwillen nur auf die edelste Art hätte Luft machen sollen. Man liebte in Gesellschaften seinen Witz, aber schwerlich ihn selbst. Seine Satyren schrieb er in der zweiten Hälfte seines Lebens. Er starb im J. 1673.

Hätte Salvator Rosa die lachende, und doch edle Satyre, die noch immer keinem Italiener hatte gelingen wollen, in die Litteratur seiner Nation eingeführt, so würde er in dieser Dichtungsart Epoche gemacht haben. Aber so hell sein Verstand und so munter sein Witz war, so wenig hatte er Talent zu der freien Ironie, deren nur ein kräftig liberaler Geist fähig ist. Auch er hielt, wie seine Vorgänger auf diesem Wege seit Ariost, sarkastische Strafpredigten in der Manier Juvenal's für satyrische Poesie. Wie jenem fehlte auch ihm ganz die philosophische Geistesfreiheit des Horaz. Er brachte die italienische Satyre in der Hauptsache nicht weiter. Aber er schwang die Geissel geschickter, als alle Nachfolger Ariost's. Seine unaffectirte und männliche Sprache unterscheidet ihn von den meisten seiner dichtenden Zeitgenossen nicht weniger rühmlich, als seine kräftige Verachtung der Sitten, des Geschmacks und der Denkart der Menschen, die um ihn her den Ton angaben und herrschten. Die drei ersten seiner Satyren haben den Mißbrauch der Musik, der Poesie, und der Mahlerei zum Inhalt. Den Verskünstlern seiner Zeit, die größten Theils Marinisten waren, sagt er in ihrer eignen Manier, daß sie am Himmel "das Saatkorn der Ewigkeit und einen Stall voll Sterne sehen, und die Sonne zu einem Scharfrichter machen, der mit seiner Strahlenaxt den

Schatten die Köpfe abschlägt" s). Auch die abgeschmackten Namen der litterarischen Akademien sind ihm ein Gespött t). Die Frechheit, mit der seine Zeitgenossen das Epithet der Göttlichkeit eben so freigebig einem Peter von Arezzo, als einem Ariost, zutheilten, schmerzte ihn, so sehr er selbst Italieyer war u). In der vierten Satyre: Der Krieg sagt er wenig Neues. Anziehender und triftiger ist die fünfte und längste, der er den Titel Babilonia gab. In dieser erzählt er einen Theil seiner Lebensgeschichte, zählt sarkastisch die Gründe seiner Entfernung von Neapel auf und beschreibt seinen Aufenthalt in Rom, der Stadt, auf die sich der Titel der Satyre vorzüglich bezieht. Schwerlich kamen diese gallenbitteren Herzenserleichterungen, die nur zu viel Wahrheit enthalten zu haben scheinen, vor Rosa's Tode in allgemeinen Umlauf x).

Auch

s) Mentre lor serba il Ciel da Corpi sgombre
Biada d'Eternità, *Stalla di Stelle*,
E' in pensarlo il pensier vién che s'adombre,
Fare il Sol divenir *Boia*, *che tagli*
Colla scura de raggi il Collo all' ombre.
Mà chi di tante Bestie da sonagli
Legger può le Pazzie, se i lor Libracci
Delle risa d'ognun sono i Bersagli.
Satir. I.

t) Quindi è, che i nomi lor sono gl' Oziosi,
Gl' Adormentati, i Rozzi, e gl' Umoristi:
Gl' Insensati, i Fantastici, e gl' Ombrosi:
Quindi è, che dove appena eran già visti.
Nell' Accademie i Lauri, e ne' Licei,
Insin gl' Osti oggidì ne son provisti.
Sat. I.

u) — Con esecrandi contraposti
Oggi il dar del *Divino* è cosa trita
Agli sporchi Aretini, agli Ariosti,

x) Z. B. die Stelle:
Mà quel che m' ange, e mi spaventa

Chi

Auch der letzten Satyre: Der Neid, fehlt es nicht an kräftigen Zügen. Aber man muß ein großer Freund von Strafpredigten seyn, um der herben Poesie des Salvator Rosa nicht bald müde zu werden. Eine psychologische Merkwürdigkeit ist, daß dieser Mann als Mahler ganz andern Ideen nachging und sich vorzüglich in einer kühnen Darstellung wilder Landschaften gefiel.

*

Die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wird von mehreren Litteratoren als die Zeit der Wiederherstellung des guten Geschmacks in der italienischen Poesie gepriesen. Mit besonderer Vorliebe nennen sie uns mehrere Dichter, die in dieser Periode das Ihrige beitrugen, den Styl der Marinisten aus der Mode zu bringen. Aber das größte Verdienst dieser viel empfohlenen Dichter ist doch nur eine natürlichere Darstellung und eine correctere Sprache. Um dieser Correctheit willen würdigte besonders die Akademie Della Crusca Manchen ihrer vorzüglichen Gunst, wenn

Chi ci vien uom da ben, si parte un tristo;
E spesso il tristo assai peggior diventa:
Ed Io lo sò, che in questi lidi assisto;
Quanti colmi di Dio, pieni di Zelo,
E Zelo, e Dio di rinegarci hò visto.
Oh Babelle, ò Babel; non sempre il Cielo
Di bambagia compon sferze, e flagelli;
Nè sempre i dardi suoi tempre han di gelo.
Pensier forse sariano assai più belli
I costumi addrizzare, e non le strade,
Riformar l'ingordigia, e nò i capelli.

Sat. V.

wenn er sich in seinen Versen nur recht emsig der echt florentinischen Redensarten beflis und dadurch die Vervollkommnung des großen Wörterbuchs erleichterte; und wer die Ehre hatte, in diesem Wörterbuche citirt zu werden, galt in Italien von nun an für einen classischen Autor.

Einen großen Dichternamen erwarb sich der Arzt und Naturforscher Francesco Redi durch seine Dithyrambe: Bacchus in Toscana [y]). Wäre er aber nicht Leibarzt des Großherzogs, ein verdienstvoller Gelehrter, und ein eifriges Mitglied der Akademie della Crusca gewesen, so hätte man seinen Dichterruhm wahrscheinlich mit weniger Enthusiasmus verkündigt. Die wirklich dithyrambische Darstellung war schon längst dem Angelo Poliziano [z]), und noch vor Kurzem selbst dem regellosen Marino in dem Idyll Ariadne bei allen Fehlern im Grunde besser gelungen. Das Gedicht des Redi ist eine poetische Kritik aller italienischen Weine. Diese Kritik ist eingefaßt in einen mythologischen Rahmen. Bacchus kommt durch Toscana, setzt sich mit seiner Ariadne an einem Hügel nicht weit von einem großherzoglichen Lustschlosse nieder, und hält da seiner Geliebten eine lange lyrische Rede über den Werth und die Eigenschaften der bekanntesten Weine Italiens. Die Wahrheit und Feinheit dieser Weinkritik hat vermuthlich auch den Effect des Gedichts in Italien nicht wenig befördert. Nachdem alle Weine die Musterung passirt und gelegentlich alle übrigen Geträn-

y) Die Ausgabe: Bacco in Toscana, di Francesco Redi, Venez. 1763, in 8, enthält auch eine Zugabe von hundert und funfzig zum Theil ganz artigen Gesundheiten (Brindisi) in Versen.

z) Vergl. im ersten Bande S. 281.

Getränke, besonders der Caffée und das Bier, kräftig verspottet sind, schließt Bacchus seine Rede mit der Erklärung, daß der Wein von Montepulciano der König aller Weine ist. Nun fangen die Bacchantinnen an zu tanzen; die Satyrn wälzen sich auf der Erde; und die Dithyrambe ist zu Ende. Von Verdienst der Erfindung kann also hier gar nicht die Rede seyn. Die Wahrheit und Feinheit der poetischen Charakteristik der italienischen Weine kann nur ein Weinkenner richtig würdigen. Musterhaft aber ist in diesem Gedichte die dithyrambische Versification und die kräftige Sprache [a]). Hier und da blickt aus dem Dichter auch der Arzt und Physiologe hervor, z. B. wenn er von Arterien und Muskeln spricht [b]). Die Mischung halb lateinischer und echt florentinischer Ausdrücke muß dem Style Redi's für die Italiener etwas Pikan-

a) Z. B.

Accusato
 Tormentato,
 Condannato,
 Sia colui, che in pian di Lecore
 Prim' osò piantar le Viti.
 Infiniti
 Capri, e Pecore
 Si divorino quei tralci,
 E gli stralci
 Pioggia rea di ghiaccio asprissimo.
 Ma lodato,
 Celebrato,
 Coronato
 Sia l'Eroe, che nelle Vigne
 Di Petraja, e di Castello
 Piantò prima il moscadello.

b) Bacchus sagt z. B.

Sù, sù dunque, in questo sangue
 Rinoviam *l'arterie e i muscoli.*

Pikantes geben, das der Ausländer weniger empfindet [c]). Redi starb im J. 1697.

Die meisten der vorzüglicheren Dichter dieser Zeit schlossen sich an den litterarischen Hofstaat der Königin Christina von Schweden, die ihrem Thron und dem protestantischen Glauben entsagt hatte und lieber als katholische Bellettristin in Rom verherrlicht und besungen, als in ihrem Vaterlande von redlichen Unterthanen verehrt und geliebt seyn wollte. Der Anstrich von Kenntniß des classischen Alterthums, den sich diese Königin erworben hatte, wirkte nützlich auf ihre italienischen Verehrer. Wer ihr als Dichter gefallen wollte, mußte etwas der antiken Poesie Aehnliches wenigstens affectiren. Auf diese Art scheint ihr Aufenthalt in Rom nicht wenig beigetragen zu haben, dem Reich der Marinisten ein Ende zu machen. Aber auch ihr Uebergang von der protestantischen Kirche zur katholischen wirkte auf die italienische Poesie. Bis auf die Epoche der Reformation in Deutschland waren geistliche Gedichte auf's höchste ein Anhang zu den Werken der Dichter von einiger Bedeutung gewesen. Auch noch im ersten Jahrhundert nach der Reformation hielten es die Italiener in der poetischen Welt für rathsamer, von den kirchlichen Angelegenheiten wenig Notiz zu nehmen. Wer, wie Chiabrera, ein Paar versificirte Schimpfreden gegen Luther und die Protestanten ausgestoßen hatte, glaubte des Guten dieser Art

c) Z. B. schon in der folgenden Zeile, Prepariam vetri *majusculi* etc. — Bacchus nennt seine Ariadne ein Mal: *Arriannuccia leggiadribelluccia*. Solche Ausdrücke machten den Sprachdilettanten eine Herzensfreude. Man hat auch das ganze Gedicht mit grammaticalischen Erläuterungen versehen.

Art genug gethan zu haben. Aber das kirchliche Beispiel, das Christina von Schweden gab, schien auch einer poetischen Verherrlichung werth zu seyn. Es war eine gar zu merkwürdige Begebenheit, die Tochter Gustav Adolf's, der für die Sache der Protestanten, wenn gleich nicht allein für diese, eine Armee nach Deutschland geführt hatte und als Sieger gefallen war, in den Schooß der Mutterkirche zurückkehren zu sehen. Daß Christina ihrem Thron entsagt hatte, weil ihr die Regierungsgeschäfte nur Verdruß und lange Weile machten, durfte man in Italien nicht wissen. Für ein Wunder der göttlichen Gnade mußte man diese Begebenheit halten und die katholisch gewordene Christina selbst, so ein frivoles Geschöpf sie übrigens war, fast als eine neue Heilige verehren. Durch diesen Nimbus wurde der Schimmer von Gelehrsamkeit, der die erlauchte Proselytin in Rom umgab, in den Augen der Freunde der Kunst und Wissenschaft zur Engelglorie erhöht. Zu der Akademie zu gehören, die sie stiftete, wurde die beneidenswertheste Ehre. Die kleinen Ehrengeschenke, die sie von ihrem geretteten Einkommen noch immer austheilen konnte, kamen auch in Betracht. So wurde die gewesene Königin des schwedischen Reichs zur Königin einer Gesellschaft von italienischen Dichtern und Reimern, die sich zu ihrem Lobe nicht satt singen konnten. Und alle diese Dichter und Reimer hielten es für ihre Pflicht, die christlich katholischen Gesinnungen, die ihre Patronin, wie sie meinten, durch die glorreichste That bewiesen hätte, auch ihren Versen einzuverleiben.

Am bestimmtesten trennte noch die geistliche Poesie von der weltlichen Francesco Graf von Lemene aus Lodi, ein wohlhabender Güterbesitzer, der

der Königin Christina wenigstens nicht in der Absicht, von ihr befördert zu werden, poetisch den Hof machte[d]). Die Oden, in denen er dieser Königin (la sacra maestà di Suezia) und dem König Jakob II. von England huldigte, fielen bei allem Wörterpompe trivial genug aus. Eifriger Katholicismus herrscht in ihnen statt dichterischer Begeisterung[e]). Aber seine übrigen Gedichte, außer denen, die ausdrücklich geistliche heißen, gehören zu den leichtesten und gefälligsten in ihrer Art, besonders seine Schäferspiele und Cantaten, wie er sie nannte, d. h. idyllenartige und andre Monologen, die er besonders für den Gesang bestimmte[f]). Der Operngeist spricht aus allen diesen Gedichten; wenig Gedanken, die nicht Jedermann haben könnte; aber ein natürlicher Empfindungston in lieb-

d) Der erste Band der Poesie diverse del Sgr. Francesco de Lemene (Milano e Parma, 1726, 2 Voll. in 8vo) enthält die weltlichen, der zweite nichts als geistliche Verse, poesie sacre genannt.

e) Z. B. in der Strophe:

Ma dove volgo i carmi? A cui ragiono?
 A Te, ch' orni la chioma,
 Invitto Costantin, di lauro augusto?
 No, benche già nel secolo vetusto
 Dar ti vedesse Roma
 Guerrier di Christo, a la sua Fede il Trono.
 GIACOMO, hor parlo a Te Figlio del Tuono:
 Figlio del Tuon, se Folgore Tu sei,
 Ch' abbatte de gli error l'empia Babelle.
 Goda sovra le stelle
 L'immortal Costantino i suoi trofei.
 Ma da le stelle intanto a Te tramande
 Il titol di Pietoso, e quel di Grande.

f) Raccolta di *cantate a voce solo* ist ihr Titel in den Werken des Lemene.

lieblichen Versen [g]). Als geistlicher Dichter wollte sich der Graf von Lemene besonders hervorthun. Er brachte also die gesammte Theologie nach dem katholischen Bekenntniß in Sonette und Hymnen, die er in sieben Tractate (trattati) eintheilte. Dieser Sammlung gab er ohne Bedenken den Titel: Gott (Dio), und widmete sie dem Vicegott (Vicedio) Innocenz XI. Geistliche Singspiele fügte er als Zugabe bei. Er starb, siebzig Jahr alt, im J. 1704.

Der zweite Pindar seiner Nation nach Chiabrera wollte Alessandro Guidi werden. Er war im J. 1650 zu Pavia geboren. Die Königin Christina schenkte ihm ihre vorzüglichste Gewogenheit. Sie zog ihn nicht nur an ihren Hof zu Rom, wo er förmlich in ihre Dienste trat; sie arbeitete auch gemeinschaftlich mit ihm an einigen Gedichten. Ein Schäferspiel Endymion mußte Guidi auf Befehl seiner Königin nach ihrem Plane verfassen, und sie selbst fügte mehrere

g) Z. B. in einer Art von Canzonette aus einer Cantate:
La bella Sirenetta,
Che l'alma mi rapì,
E furbetta furbetta,
Ma mi piace così.
Scioglie voce homicida,
Move sguardo pietoso,
E con labbro vezzoso
O ride, o par che rida.
Dispensa, se canta,
Tormento, piacere,
Ti lega, t'incanta,
Ma fa bel vedere.
E se ben, ch' ella offende, e che diletta,
Qual' hor si vagamente il labbro aprì.
E furbetta furbetta,
Ma mi piace così.

rere Verse hinzu, die sich noch jetzt von den übrigen durch kleine Striche unterscheiden, in die man sie eingeklammert hat, damit sie nicht verkannt würden. Berühmter, als dieser Endymion, sind Guidi's Oden geblieben [h]); und wenn eine feierlich correcte Sprache und eine nicht immer mislungene Nachahmung pindarischer Wendungen und Bilder hinreichte, einen Dichter zu einem neuen Pindar zu machen, stände Guidi auf dem Platze, auf den ihn die Litteratoren seiner Nation gern stellen möchten. Große Gedanken, die das Innerste des Geistes ergreifen und das Gefühl eines höheren Daseyns wecken, kommen in dieser Odenpoesie nicht vor; auch keine kühneren Spiele der Phantasie, als die dem Nachahmungsgeiste möglich sind. Aber von katholischer Rechtgläubigkeit sind die Oden Guidi's durchdrungen [i]). Die beschreibenden Stellen sind das Beste in ihnen, wenn gleich auch da die

h) In den Poesie d'Alessandro Guidi, Verona, 1726, in 8vo, findet man alle diese Gedichte beisammen.

i) In der ersten Ode, die an den Pabst Clemens XI. gerichtet ist, heißt es z. B.

Così poc' anzi all' immortal *Cristina*
Feste del gran presagio illustre dono,
Che qualunque io mi sia, cantai sul Tebro,
E Roma allor da tutti i sette Colli
Alzò sua speme, e rallegrò gli affanni
Degli antichi suoi danni,
Ed il gran dì delle future cose
In mente si ripose:
La santa allor Religion converse
Ambo le luci in Cielo
Di lieto pianto asperse;
E, se non mente il vero,
Una candida luce i Templi cinse,
E un bel raggio si spinse
Entro il sacro di Piero ampio soggiorno,
E andò lambendo il sommo Altare intorno.

die Pindarismen zuweilen ein wenig grell gegen ihr griechisches Vorbild abstechen [k]). Ein großes Geschäft machte sich Guidi noch aus der geistlichen Arbeit, die lateinischen Homilien des Pabsts Clemens XI. in italienische Verse zu übersetzen. Der Verdruß, den er über einen gefährlichen Druckfehler empfand, der sich in diese Uebersetzung eingeschlichen hatte, soll seinen Tod beschleunigt haben. Er starb im J. 1712.

Noch reicher, nicht an Ideen voll poetischer Kraft, aber an wohllautenden und nicht verwerflichen Versen war Benedetto Menzini von Florenz, ein immer fleißiger Dichter. Das Glück hatte ihn wenig begünstigt. Er war von geringer Abkunft und strebte vergebens nach Beförderung, bis sich die Königin von Schweden seiner annahm und ihn ihrer Akademie beigesellte. Als diese Gönnerin der italienischen Poesie im

k) Zur Probe kann ein Theil einer Strophe (denn diese Strophen sind lang) aus derselben Ode dienen:

Regna CLEMENTE, e vive Roma ancora,
Roma, ſotto il cui piè poc' anzi il tuono,
E il turbine faceano aſpra dimora.
Tratti dall' ira in guerra
Procelloſi vapori alzar le fronti
Dal centro della terra,
E ſcoſſe il fianco de' Latini monti,
Ondeggiar ſi vedean le Reggie, e i Tempj;
E le gran moli antiche
Temean gli ultimi ſcempj.
Stava penſoſo il Tebro
Paventando ſmarrir l'uſato corſo,
Nè ſperando ſoccorſo
Già ſi credea coſtretto
Per voragini cieche, e ſtrade ignote
Gire al mar ſenza nome, e ſenza lido.
L'Aquila del' Tarpeo, che alle remote
Nubi ſovente trionfando corſe.

im Jahr 1689 starb, wußte Menzini wieder nicht, wovon er leben sollte. Zuletzt gab ihm der Pabst Innocenz IX. ein Canonicat. Er erfreute sich dessen aber nicht lange; denn er starb bald darauf, im J. 1708. Fast in allen Dichtungsarten, außer im Drama, hat er sich versucht. Vor den Auswüchsen der marinistischen Poesie hütete er sich sorgfältig. Er affectirte nicht, und die Sprache stand ihm zu Gebot. Aber sein poetischer Gesichtskreis war sehr beschränkt. Seine passive Vernünftigkeit ist so ermüdend wie seine monotone Eleganz. Gern erwähnt er selbst seines Dichterberufs und des Muths, den ihm seine Freunde zusprachen [l]). Mehr, als seine Lieder und Canzonen scheint seine Poetik in Versen gefallen zu haben. Er mißt in diesem Lehrgedichte das poetische Verdienst ungefähr nach dem Maßstabe seines eignen Talents, aber doch ohne es selbst zu wissen. Vor allen poetischen Tugenden rühmt er den Kunstfleiß [m]). Tasso verhält sich,

l) Eine Canzone fängt an:
Diasi lode al mio Redi; egli promise,
Che un giorno avrei corona,
Se all' Argivo Elicona
Il piè volgea, dove a me 'l cielo arrise.
Nel tempio del mio cuor sacrai suo detto,
Che sembreria sciocchezza
Di ciò, che più si apprezza,
Non averne quaggiù fervido il petto:
Io prestai fede al vero,
Poi mossi al gran sentiero.

m) Er nennt den Kunstfleiß geradezu die Kunst.
Or vedi, come *l'Arte* è, che disserra
Le dubbie strade: e come dal profondo
Pelago uscendo, il porto al fin si afferra.
Apollo oricrinito, Apollo il biondo,
Se dir bastasse, ogni poeta il dice,
E nel suo dir pargli toccare il fondo.

Oh

sich, nach Menzini's Kritik, zu Ariost, wie Virgil zu Homer; und Ariost und Homer haben den Fehler mit einander gemein, daß sie durch einen zu niedrigen Styl gegen die epische Grandezza sündigen [n]). Eine poetische Beschreibung des Paradieses (Paradiso terrestre) ist nicht das schlechteste unter Menzini's Gedichten. Hoch erhoben werden von einigen Litteratoren seine Satyren [o]). Fast scheint ihm diese Art von Poesie die natürlichste gewesen zu seyn, so wenig Satyre er auch in seine übrigen Gedichte hat einfließen lassen; denn er zeigt da eine Kraft und Keckheit, die man an seinen übrigen Versen vermißt. Aber man findet auch bald, daß diese Kraft und Keckheit nicht rein poetisch ist. Er tauchte, wie er selbst sagt, seine Feder in Galle, weil es ihm mit seinen dichterischen Bemühungen andrer Art nicht nach Wunsche ging [p]). Wer an Invectiven und dunkeln Anspielun-

Oh di senno e di cuor turba infelice!
Ogni raggio, che a Febo il crin circonda
Aspra fassi per voi folgore ultrice.
Pur, se ti piace di solcar quest' onda,
Osserva meco, se le sirti e i flutti
Schiviam per *Arte*, a' desir tuoi seconda.

n) Ancor che *l'umil* stilo
All *epica grandezza* faccia oltraggio.

o) In die mir bekannte Sammlung der Rime di Benedetto Menzini, Firenze, 1731, in vier Octavbänden, sind die *Satire* nicht mit aufgenommen; aber sie sind dem vierten Bande als eine Zugabe hinter dem Register angehängt, vermuthlich ohne Wissen der Censur.

p) Die dritte Satyre fängt an:
Anch' io volea cantar d'assalti, e d'armi,
E dando a divorar carne d'eroi,
Del ventoso polmon far tromba a' carmi.
Ma per me, Apollo, son seccati i tuoi

Ruscel-

lungen, und an den sprüchwörtlichen Florentinismen, die diesen Satyren die pikanteste Natürlichkeit geben sollen, kein Wohlgefallen findet, wird sich nicht leicht durch alle hindurch arbeiten.

Gewissenhafter enthielt sich Vincenzo da Filicaja aller Poesie, die auch nur den Schein des Anstößigen hatte. Sein durchaus ernsthafter Charakter schränkte sein Dichtertalent sogar fast ausschließlich auf moralische und religiöse Ideen ein. Diese Beschränkung war nicht affectirt. Als Mensch stand kein italienischer Dichter dieser Zeit in allgemeinerer Achtung, als Filicaja. Er bekleidete zu Florenz, wo er im J. 1642 geboren war, mehrere öffentliche Aemter; und die Armen und Hülfsbedürftigen ehrten ihn als ihren Schutzgeist. Mit seinen Versen that er geheim. Aber zwei Zeitgedichte von ihm, eine Trauer-Ode auf die Belagerung von Wien, und eine Triumph-Ode nach dem Entsatze dieser Stadt machten ihn so berühmt, daß er seit dieser Zeit zu den ersten Dichtern der Nation gezählt wurde. Die Königin von Schweden schrieb in den schmeichelhaftesten Ausdrücken an ihn. Filicaja besang nun auch sie in einer Ode, in der er von ihr wie von einem übermenschlichen Wesen spricht[q]).

Er

> Ruscelli ameni, e dopo alla gran cena
> Da bever non avranno gli auvoltoi.
> Pur tenterò con satiresca avena,
> Mentr' io bagno nel fiele il labro secco,
> Far sentire una zolfa orrenda, e piena.
> Dunque a Curculion, testa di becco,
> Apprestate o schiavacci al ponte a mare
> In luogo della toga un vil giusecco,

q) Man höre ihn:

Costei chi è, che a se fa guerra, e investe

I pro-

Er lebte bis zum J. 1707. Alle seine Gedichte haben eine gewisse classische Würde. Das Studium der Alten und der Italiener des sechzehnten Jahrhunderts hatte auf keinen seiner Zeitgenossen bestimmter gewirkt, als auf ihn. Wie vertraut er mit der alten Litteratur war, beweisen besonders seine lateinischen Gedichte r). Nur etwas Neues vermochte er nicht zu leisten. Seine Oden und Sonette gehören indessen zu den besten in der ernsthaften Art s). Nur zuweilen wird seine

I propri affetti, e fa dubbiar, se cosa
Sia terrena, o celeste?
Costei di se gentil nemica, e amante,
Che 'l Tron ripudia, e col gran Dio si sposa?
Costei, che al Mondo, al cieco Mondo errante
Mostra del Ciel i veri
Spinosi ardui sentieri?
Qual sarà penna, che di là dall' Alpe
Oltre ad Abila, e Calpe
La porti a volo? e qual di lei fia degna
Sfera che poi sostegna
Il glorioso fortunato incarco,
Onde or la Terra, e 'l Ciel dappoi fia carco?

r) Sie stehen in der neuen Ausgabe der Opere di Filicaja, Venez. 1781; zwei Octavbändchen.

s) Hier ist die erste Strophe der berühmten Ode auf den Entsatz von Wien.

Le corde d'oro elette
Su su, Musa, percuoti, e al trionfante
Gran Dio delle vendette
Compon d'Inni festosi aurea ghirlanda.
Chi è, chi è che a lui di contrastar si vante,
A lui, che in guerra manda
Tuoni, e tremuoti, e turbini, e saette?
Ei fu, che 'l Tracio stuolo
Ruppe, atterrò, disperse; e il rimirarlo,
Struggerlo, e dissiparlo,
E farne polve, e pareggiarlo al suolo.

seine Poesie, wenn er von Gott und der Königin Christina fast mit gleichem Andachtsenthusiasmus spricht, unleidlich [t]).

Zu den correcten Dichtern aus dieser Periode gehört noch Alessandro Marchetti von Pistoja, ein Mann von vielen Kenntnissen. Er übersetzte den Lucrez in italienische Verse [u]). Die Gedichte des Filippo Leers von Rom, vermuthlich von niederländischer Abstammung, haben ähnliche Verdienste. Auch Carlo Maria Maggi, Rathssecretär und Professor der griechischen Litteratur in seiner Vaterstadt Mailand, machte sich durch mancherlei nicht verwerfliche Gedichte bekannt. Im mailändischen Dialekt schrieb er ein Lustspiel.

Der letzte dieser Dichter, deren Werke in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts eine Art von elegantem Cyklus bildeten, ist Giovanbattista Zappi von Imola. Er brachte den größten Theil seines Lebens als Advocat in Rom zu. Auch seine Frau, eine Tochter des Mahlers Maratti, machte artige Verse. Unter seinen eignen zeichnen sich besonders die leichten Canzonetten und einige Madrigale aus. Er starb im J. 1719.

* * *

Die

Tu un punto, un punto solo.
Chè ei può tutto: e Città scinta di mura
E' chi fede ha in se stesso, e Dio non cura.

t) Z. B. wenn er singt,
Tutto in Dio m' immergo,
Sì m' insegnò Costei, Costei, ch' è vera
Reina, e senza regno impera.

u) Seine Sonette und Canzonen hat sein Sohn Francesco der Vita d'Alessandro Marchetti (Venez. 1755, in 4to) beigefügt.

Die dramatische Poesie kränkelte indessen kümmerlich fort.

Den letzten Versuch, den Italienern Trauerspiele in der Manier des lateinischen Tragikers Seneca aufzudringen, machte der Jurist Vincenzo Gravina. Mit dem Ruhme dieses Professors des bürgerlichen und canonischen Rechts, der bis zum J. 1718 lebte, würde es übel bestellt seyn, wenn seine juristischen Werke nicht mehr werth wären, als seine Verse. Abgerechnet eine gewisse philologische Haltung des Styls, sind seine fünf Trauerspiele Palamedes, Andromeda, Appius Claudius, Papinian, und Servius Tullius [x]) so steif und trocken, daß man sie nur unter dem Titel Juristische Nebenstunden als etwas Besonderes in der Litteratur anführen sollte. In dem Papinian machen die Furien den Chor [y]).

Talent

x) Auf dem Titel dieser *Tragedie* (Venez. 1740, in 8vo) ist hinter *Vincenzo Gravina* auch nicht vergessen hinzuzusetzen *Giuriscon̄sulto*; und dieses Giurisconsulto ist noch besonders bei jedem Stücke wiederhohlt, als ob es juristische Trauerspiele seyn sollten.

y) Da sprechen die Furien in juristischem Pathos:
Della caligine figlie pestifere
Noi siam le Furie, sorte dal Tartaro,
Per l'empio cerebro di rabbia incendere
A chi la nascita, e la potenzia
Trae da Settimio, invitto Cesare;
Ch' a doppia sobole lascio l'Imperio.
Ma 'l primogenito voluto à spargere
Di Geta candido il sangue innossio,
Tutto per traere a se 'l dominio.
E con commettere tal scelleraggine
Credea lo stolido più lieto vivere.

Per-

Talent zur dramatischen Poesie hatte unverkennbar Pier Jacopo Martello, Professor der schönen Litteratur und Rathssecretär in seiner Vaterstadt Bologna, wo er im J. 1727 starb. Aber er gerieth sogleich beim Auslaufe auf einen neuen Irrweg. Zum ersten Male zeigt sich in seinen Schauspielen, deren eine ansehnliche Menge sind [z]), der Andrang der französischen Litteratur gegen die italienische. Martello, der zur tragischen Darstellung noch ungleich mehr Beruf, als zur komischen, fühlte, glaubte, dem italienischen Trauerspiele nicht besser aufhelfen zu können, als durch schulgerechte Nachahmung der Manier des Corneille und Racine, deren Ruhm sich zu seiner Zeit durch ganz Europa zu verbreiten anfing. Sein blinder Nachahmungseifer ging so weit, daß er sogar die im Italienischen unerträglichen Alexandriner mit Reimen, die seitdem auch, ihm zu Ehren, bei den Italienern Martellianer heißen, zur Versart seiner Trauerspiele wählte. Hätte er seine Muster mit mehr Ueberlegung nachzuahmen verstanden, so würde er leicht bessere Trauerspiele zu Stande gebracht haben, als man bis dahin im Italienischen hatte [a]). Mit den Lustspielen, die er eben so versificirte, machte er eben so wenig Epoche.

Statt

Perchè discendere credono gli uomini
La sorte prospera dalla potenzia.

z) Auf das Teatro Italiano di Pier Jacopo Martello, Rom, 1715, in zwei großen Octavbänden, folgten noch drei Bände: Seguito del Teatro &c. Auch Rime und Prose von ihm sind zu haben, in denen sich unter andern ein langes Gedicht auf die Augen Jesu befindet.

a) Italienische Alexandriner machen einen seltsamen Eindruck, wenn man sich kurz zuvor mit Dichtern des sechzehn-

Statt regelmäßiger Lustspiele wurden jetzt in Italien die unregelmäßigsten nach spanischen Originalen aufgeführt. Nur die Oper schien immer mehr bestimmt, das Nationalschauspiel der Italiener werden zu sollen. Die Reform der Oper durch Apostolo Zeno war deßwegen eine um so merkwürdigere Begebenheit für die italienische Poesie, weil dieser Mann gerade zur rechten Zeit kam.

Apostolo Zeno.

Nach einer langen Zwischenzeit, in der die besseren Dichter der Italiener die Poesie nur innerhalb ihrer alten Grenzen nothdürftig behaupteten, empfand Apos

zehnten Jahrhunderts beschäftigt hat. Indessen wußte Martello sie ganz gut zu verarbeiten. Hier ist eine Stelle aus der ersten Scene der Perselide.

Rustano.

Signor, vedi a' tuoi piedi il tuo fedel Rustano,
Che t'annuncia vicino l'arrivo del Sultano.

Mustafa.

Su dunque ogni dimora, Campioni miei, si rompa;
L'apparato di guerra oggi si cangi in pompa:
Vadasi al genitore, ed il paterno ciglio
Goda de' suoi trionfi ne' trionfi d'un figlio.
Ma per qual via s'avanza?

Rustano.

Credo, Signor, per quella
Che i marmorei sepolchri de' Persi Rè fan bella.
Ma Zeangbir?

Mustafa.

Visire, il buon germano è altrove
Presso a goder gli effetti di nostre, e di sue prove:
E gli è in Tauris.

Apostolo Zeno, ein Venezianer von griechischer Abkunft (denn seine Eltern waren Flüchtlinge von der Insel Candia) das dringende Bedürfniß einer Veredelung der Opernpoesie, und den Beruf, unter vielen andern Geschäften auch dieses zu übernehmen. Er war im J. 1669 geboren. Bei der ersten Entwickelung seiner Talente schien er nicht zum Dichter bestimmt zu seyn, wenn er gleich Verse machen konnte. Das Studium der Geschichte, der alten und der neueren, beschäftigte ihn vorzüglich. Aber eben dieses Studium veranlaßte ihn zur Reform der italienischen Oper. Die Trauerspieldichter hatten von jeher den Stoff zu ihren Erfindungen mit dem meisten Glück aus der Geschichte genommen. Dieselbe Richtung glaubte Apostolo Zeno der Oper geben zu müssen, wenn sie mehr werden sollte, als sie seit Rinuccini gewesen war, das heißt, mehr, als ein dramatisirter Gesang ohne dramatisches Interesse. Den mythologischen Stoff wollte er deßwegen nicht verbannen, nur nicht sich auf ihn beschränken. Aehnliche Versuche hatten schon Graf Testi und Andre gemacht; aber sie waren zu schwach gewesen, einen bestimmten Ton anzugeben. Zeno's Opern wurden von den Musikern und dem Publicum mit solcher Gunst aufgenommen, daß der Kaiser Carl VI. den berühmten Candioten an seinen Hof berief und ihm die zwei heterogenen Aemter eines kaiserlichen Historiographen und eines Theaterdichters übertrug. Zeno diente dem kaiserlichen Hofe in Prose und in Versen, so gut er konnte, bis in sein achtzigstes Lebensjahr. Er starb im J. 1750, als ihn Metastasio, sein Nachfolger in der Opernpoesie, schon verdunkelt hatte. Außer mancherlei Schriften, die seine Belesenheit und seinen Fleiß beweisen, hat er nicht weniger

niger als sechzig dramatische Werke und fast alle für die Musik geliefert [b]).

Werke der höheren Begeisterung und des Genies, das die Natur in ihrem Innersten ergreift und in hinreissender Darstellung wiederhohlt, sind die Opern des Apostolo Zeno nicht. Aber unter den Gedichten vom zweiten Range gehören sie zu den vorzüglichsten in ihrer Art. Apostolo Zeno hatte dichterisches Gefühl und gesunden Verstand. Er war ein glücklicher Versificator; aber er suchte das Wesen der Poesie nicht in schöner Versification. Seine Phantasie hob ihn nicht hoch; aber sie führte ihn auch nicht irre. Er verstand sich selbst, ging seinen Dichterschritt mit männlichem Ernste, affectirte keine Originalität, und schmiegte sich noch weniger als Nachahmer in fremde Formen. So gelang es ihm, seinen Opern eine Kraft zu geben, die sie auch ohne Begleitung der Musik nicht verläugnen. Auch wo man sie nicht bewundert, lieset man sie doch gern, übersieht die matten Stellen, und freut sich der kräftigen und wahren, an denen sie leicht so reich seyn mögen, als alle ernsthaften Theaterstücke der Italiener vor Apostolo Zeno an ähnlichen Stellen arm sind. Für das Ernsthafte allein hatte Zeno dramatisches Darstellungstalent. Seine komischen Opern sind erzwungen. Eine unter ihnen, der Don Quixote [c]), verdankt alles komische Interesse, das ihr nicht abgesprochen werden kann, dem spani-

b) Die vorzüglichsten sind gesammelt in den Poesie drammatiche di Apostolo Zeno, Venez. 1744, in 10 Octavbänden.

c) Don *Chisciotte*, in den Opp. Tom. IX.

spanischen Roman, aus dem sie in der Hauptsache entlehnt ist. Aber die tragischen Opern Zeno's sind die ersten wahren Tragödien der Italiener. Der musicalischen Composition kommen sie nicht gefällig genug entgegen. Besonders sind die Recitative für den musicalischen Vortrag zu lang. Aber diese Recitative haben den wahren Ton des feierlichen und doch natürlichen Dialogs, den die älteren italienischen Tragiker im Styl des Seneca durch prunkende Phrasen und langgedehnte Perioden ersetzen wollten [d]. Um die Schönheit des dramatischen Plans gab sich Zeno zu wenig Mühe, wenn wir seine Stücke als Trauerspiele rich-

d) Wie natürlich und anspruchslos ist z. B. in der Oper Iphigenie die Stelle, wo Agamemnon seiner Gattin die Bestimmung ihrer Tochter verbergen will:

Clitennestra.

Con che intrepida fronte
Viene il crudel!

Agamennone.

La Figlia
S'attende al Tempio. A Clitennestra piace
Non ubbidir. Sprezza il comando, e il Nume.

Clit.

Fuor della figlia altro mançava all' ara?

Ag.

Nulla: le vesti, le ghirlande, i fochi. . . .

Clit.

Di vittima non parli?

Ag.

E le giovenche apparecchiate ancora,
Che da vergine man svenar si denno.

Clit.

E le giovenche ancor?

Ag.

Si. [Qual richiesta!]

richten. Aber mit dem Plan einer Oper es genauer zu nehmen, schien ihm vielleicht nicht einmal der Mühe werth, weil das Publikum, für das er schrieb, doch wenig darauf geachtet haben würde. Denn zum Wesen der Oper schien damals schon theatralischer Pomp und Lärm so nothwendig als gute Musik zu gehören, und die Zuschauer waren mit Sehen und Hören so überflüssig beschäftigt, daß ihnen höchstens etwa so viel Freiheit des Geistes übrig blieb, als nöthig war, den poetischen Werth einzelner Scenen und das gehaltene Interesse des Ganzen zu schätzen.

Wie viel Zeno's Opern den Musikern noch zu wünschen übrig ließen, muß der Geschichtschreiber der Musik erzählen. Seinen Arien merkt man den Mangel der rhythmischen Ründung, die schon eine halbe Musik seyn soll, noch öfter an, als den Recitativen. Zuweilen gelang es ihm aber doch, den schönsten Sylbentact mit kräftigen und bestimmten Worten so zu vereinigen, wie es der Geist der Opernarie verlangt. Den Sturm der Leidenschaft verstand er dann mit eben der Wahrheit zu mahlen e), als Rührung und Zärtlichkeit f). Fast nie opferte er die Wahrheit der Empfin-

e) Z. B. in der Cantate Sissara singt dieser Feldherr:
Torri eccelsi a terra andranno;
Sorgeranno
Monti d'osse e di ruine,
E squarciate,
Lacerate
Seno e crine,
Ebrea madre piangerà.

f) Z. B. in der Iphigenie singt diese beim Abschiede von ihrer Mutter:
Madre diletta, abbracciami.

 Piu

pfindung einem schimmernden oder sententiösen Gedanken auf; aber er wußte auch einen interessanten Gedanken, in wenigen Worten ausgedrückt, zu einem sehr bestimmten Empfindungsgemälde zu machen [g]). Eben so ergriff er zuweilen in einer glücklichen Antithese die Natur, ohne mit ihr zu spielen [h]). Er scheint auch der erste Operndichter gewesen zu seyn, der Empfindungen durch ein Gleichniß in Arien mahlte [i]).

Nach

Piu ti non rivedrò.
Perdona al genitore,
Conserva mi il tuo amore.
Consolati; non piangere;
E in pace io morirò.

g) Z. B. wenn Iphigenie singt:
Verace o menzognera,
Ti credo, o lusinghiera
Mia speranza,
Il raggio tuo sereno,
Se non remedia al duolo,
Sarà conforto almeno
Alla costanza.

h) In der Oper Griselde singt diese, als sie eine ländliche und vaterländische Gegend wiedersieht:
Care selve, a voi ritorno,
Sventurata pastorella.
Quello ó pure il patrio monte;
Questa é pur l'amica fonte;
E sol io non son pur quella.

i) Z. B. in der Arie im Don Quixote:
Se il Sol non feconda
Col raggio sereno
L'umor, che ha nel seno
La bella conchiglia,
Confuso coll' onda
Perduto sen va.

Ma

Nach Apostolo Zeno kann kein italienischer Dichter aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zunächst auf eine so ehrenvolle Erwähnung Anspruch machen, als Niccolò Fortinguerra, geboren zu Rom im J. 1674. Hätte er mit seiner Poesie Epoche gemacht, so würde ihn der Geschichtschreiber der Litteratur über alle Dichter dieses Zeitalters stellen müssen. Aber rühmlich genug war es auch, ohne der Poesie eine neue Richtung zu geben, die verwandten Manieren Ariost's, Berni's, und Tassoni's durch die glücklichste Nachahmung in einer einzigen Manier voll Witz, Verstand und praktischem Sinn musterhaft zu wiederhohlen.

Fortinguerra's Talente drängten sich so wenig vor, daß es ihm, als er schon längst ein gebildeter Mann war, noch immer nicht einfiel, mit Ariost zu wetteifern. Er lebte in litterarischer Muße, um eigne Autorschaft unbekümmert. Oft unterhielt er sich, wie er selbst erzählt [k]), mit seinen Freunden über die Dichter seiner Nation. Eines Abends, als von Ariost mit enthusiastischer Bewunderung gesprochen wurde, stimmte Fortinguerra gern mit ein. Aber so ganz unnachahmlich, wie seine Freunde meinten, sei denn doch, behauptete er, Ariost immer noch nicht. Im fröhlichen Gefühle seiner Kraft machte er sich verbindlich, einen

Ma quando ferisce
Lo scoglio tenace
Dov' ella sen giace,
Passando il calore
Per fine all' umore,
Poi gemma si fa.

k) In einem Briefe an einen Freund. Er steht vor der artigen Ausgabe des Ricciardetto, Lond. 1767, in 3 Octavbändchen.

einen epischen Gesang in Ariost's Manier, der wenigstens unterhaltend für seine Freunde seyn sollte, noch in derselben Nacht zu Stande zu bringen. Ob er nicht längst, wenn auch nur in halbem Scherze, an ein solches Unternehmen gedacht hatte, sagt er nicht. Wahrscheinlich lag schon der Plan zu einem solchen Gedichte wenigstens zum Theil in seinem Kopfe fertig. Er hielt Wort. Der erste Gesang seines Richardett's (Ricciardetto) wurde in derselben Nacht angefangen und geendigt. Er las ihn seinen Freunden vor. Ihr lauter Beifall war ihm Belohnung genug. Auf ihr beständiges Verlangen setzte er in guten Stunden das angefangene Werk fort. So wuchs es zu einem Gedichte von dreissig Gesängen an. Der Ruhm dieses Gedichts verbreitete sich bald. Aber unter keiner Bedingung wollte Fortinguerra erlauben, daß es vor seinem Tode gedruckt würde. Er ließ den Verfasser Carteromaco (nach der griechischen Uebersetzung des Namens Fortinguerra) heißen; und diesen Namen behielt er auf dem Titel seines Werks auch nach seinem Tode. Er starb im J. 1735.

Die einzige Ursache, warum Fortinguerra so zurückhaltend mit seinem Werke that, war wohl seine Bescheidenheit nicht. Er zog den Frieden, in dem er lebte, den Verdrießlichkeiten vor, auf die er gefaßt seyn mußte, sobald er mit der Geistlichkeit in öffentliche Fehde trat. Denn der Spott über die Entweihung des Christenthums durch den verdorbenen Clerus ist das kräftigste Salz seines Richardett oder Ricciardetto. Den Namen gab er diesem Gedichte nach einem neuen Paladin Carl's des Großen. Die Erfindung scheint größten Theils von ihm selbst zu seyn, wenn er gleich, wie Ariost den falschen Turpin, einen Meister Garbolin seinen glaubwürdigen Gewährsmann

mann nennt. An symmetrischer Einheit des Plans war ihm auch eben so wenig, als seinem poetischen Lehrer Ariost, gelegen. Mit der wirklichen Geschichte, so weit sie seinen Plan berührte, spielt er so übermüthig, daß er seinen Richardett nach dem Tode Carl's des Großen den Kaiserthron besteigen läßt. Situationen zu mahlen, war ihm die Hauptsache. Die Fäden der Erzählung reißt er nach Lust und Laune ab und knüpft sie eben so willkürlich wieder an. Die ganze Composition ist Nachahmung der ariostischen. Auch der Ausführung liegt Ariost's Manier in den meisten Zügen unverkennbar zum Grunde. Aber die Farbe des Komischen trug er viel stärker auf. Dadurch näherte er sich der Schule Berni's und Tassoni's, und übertraf sie. So voll satyrischer Feinheit und Kraft, als der Richardett, ist weder Berni's verliebter Roland, noch Tassoni's Eimerraub; und diese Satyre hat um so mehr Werth, weil sie bestimmt und allgemein ist. Der wilde Ferragut oder Ferrau, der brutalste aller saracenischen Ritter nach Ariost's Erfindung, tritt im Richardett als ein Proselyt des Christenthums auf, aber ohne einen Zug von seiner Brutalität verloren zu haben. Er ist ein Mönch geworden, und lebt in einer Einsiedelei. Da findet ihn Rinald, den Fortinguerra nebst den meisten übrigen Rittern Ariost's wieder in Bewegung gesetzt hat. Aus einer kurzen Unterhaltung zwischen Rinald und dem neuen Pater Ferragut wird eine Rauferei. Beide sind noch im Faustgefecht begriffen, als Astolfo und Roland zu ihnen stoßen. Da bemerkt denn Astolf, daß wenn dieser Heilige selig wird, auch andre Schelme getrost hoffen dürfen [1]). Der Pater Ferragut zieht hier-

1) Ma quando lor diè conto del Romito

Rinal-

hierauf mit den andern christlichen Rittern dem Kaiser Carl zu Hülfe, nachdem man ihm begreiflich gemacht hat, daß sich der geistliche Stand sehr wohl mit dem Kriegerstande vereinigen lasse. Die widerlichste Mischung von Frechheit und Bigotterie zeigt sich von nun an in allen Thaten dieses durch die Taufe für den Dienst der Kirche gewonnenen Vorfechters der christlichen Schaaren. Auf ihm besonders ruht das komische Interesse des Gedichts. Komisch ist aber auch der herrschende Ton des Ganzen; und so oft auch dieser Ton absichtlich in's Burleske fällt, so fein und so mannigfaltig ist er doch modulirt. Daß wir ein komisches Gedicht lesen sollen, sagten schon sehr bestimmt die Einleitungsstanzen m). Es wird vorausgesetzt, daß Ariost falsch berichtet hat, und daß Roland noch nicht wieder zur Vernunft gekommen ist. Carl der Große schickt deßwegen, während in Afrika ein neuer Sturm gegen ihn selbst ausbricht, seine Palas-

Rinaldo, e disse ch' era Ferraù;
Restò dallo stupore ognun smarrito
E ad una voce gridaron: Gesù!
E tutto il caso, e tutto il fatto udito,
Disse Astolfo: Non vo sentirne più.
Se si salva costui, e va fra' santi,
Una gran speme hanno avere i furfanti.

Cant. IV.

m) Fortinguerra sagt von seiner Muse:
Voi la vedrete ancor (tanto e ragazza)
Or quà or là saltar come un ranocchio:
Nè in ciò la biasmo, nè fa cosa pazza;
Chè dagli omeri in fin sotto il ginocchio
La Poesia ha penne, onde svolazza;
E va più presto che in un batter d'occhio
Or quinci, or quindi; e così tiene attente
L'orecchie di chi l'ode, e in un la mente.

Cant. I.

Paladine aus, den Rasenden zu suchen. Astolfo macht unter ihnen den Elegant. Als er in einem Walde vernimmt, daß er eine wunderschöne Frau erblicken soll, zieht er sogleich seinen Kamm aus der Tasche und putzt sich in aller Geschwindigkeit [n]). Die Ausbrüche der sinnlosen Liebe, von der er dann entbrennt, sind unübertrefflich in's Lächerliche gezeichnet. Indessen erlöset Rinald eine Schöne von zwei ungeheuren Kröten. Die eine, der er schon den Bauch gespalten hat, verschlingt den Ritter sammt seinem Pferde; aber er kommt wohlbehalten hinten wieder heraus; und da er die andre, die über und über gepanzert ist, nicht erlegen kann, ruft ihm eine Stimme vom Himmel zu, wie er es anzufangen hat. Wenn dieser Zug nicht einem guten Theile der burlesken Wunder gelten soll, die in den Heiligen-Legenden vorkommen, hat Fortinguerra wenigstens Anlaß genug gegeben, ihn so auszulegen.

Man sagt nicht zuviel, wenn man den Richardett für das geistreichste und unterhaltendste aller romantisch-komischen Gedichte erklärt. Kahle Scherze in der Manier Berni's erlaubte sich Fortinguerra freilich auch wohl, aber doch nicht oft. Sein Witz ist gefälliger, als der des Tassoni, weil er weniger prätendirend ist. Der Satyre den Anstrich des unschuldigen Scherzes zu geben, reizte ihn mehr, als unverstellt

n) Astolfo a questo dir si mette in tasca
La mano, e trasne fuora un pettin rado,
E me' che sa, i suoi capelli strasca,
E si rende pulito come un dado.
Ridono i due, e dicono: Che frasca
E' mai costui! egli è del parentado
Certamente di Venere e d'Amore,
Che ogni donna gli ruba e senno e core.

stellt zu spotten. Deßwegen hält man ihm auch die matteren Stellen williger zu Gute. Noch ein Vorzug des Richardett ist die Abwechselung, durch die er in seinem ganzen Umfange den feinen, aber monotonen Eimerraub Tassoni's übertrifft. Die didaktischen Stellen, die mehreren Gesängen des Richardett zur Einleitung dienen, darf man ohne Bedenken denen vorziehen, die Ariost an die Spitze einiger Gesänge seines Roland stellte o). Ariost's Klarheit und Leichtigkeit in der Darstellung und im Versbau hat sich auch kein Dichter mit mehr Glück zu eigen gemacht, als Fortinguerra.

* * *

Nicht diese Fülle der Phantasie und des Witzes, aber eine ähnliche Leichtigkeit und Klarheit, und eine classische Grazie, machen die Gedichte des Paolo Rolli, die ungefähr um dieselbe Zeit entstanden, einer sehr auszeichnenden Aufmerksamkeit werth p).

Rol-

o) Amore ed il vajuol sono due mali,
Che tristo quei, che gli ha fuor di stagione.
Pei giovinetti son medicinali,
Che migliorano lor la complessione:
Ma pe' vecchi son critici e mortali,
Che uno li ammazza senza discrezione,
E l'altro ognora a tal pazzia li mena,
Che li fa di ciascun favola e scena.
Quando si giugne ad una certa età,
Che io non voglio descrivere qual è,
Bisogna stare allora a quel che un ha
Nè d' altro amante provar più la fè:
Perchè, Donne mie care, la beltà
Ha l'ali al capo, alle spalle, ed a' piè,
E vola sì che non si scorge più
Vestigio alcun ne' visi, dove fù.

p) Die Gedichte, die man in den elegant gedruckten Rime di

Rolli war im J. 1687 zu Rom geboren. In der Gesellschaft eines englischen Großen, der ihn, damals noch einen jungen Mann, auserfah, in England die italienische Litteratur in Flor zu bringen, ging er nach London. Es war gerade zu der Zeit, als die englische Litteratur durch die Dichter und beredten Männer Pope, Dryden, Addison, Swift, und Andre, eine neue Richtung bekam. Rolli, den sein Gönner bei Hofe einführte, wurde italienischer Sprachlehrer der königlichen Familie. Er war also auf mehr als eine Art veranlaßt, sich mit der Sprache und Litteratur der Nation bekannt zu machen, bei der er Glück und Ehre fand. So wirkte durch Rolli zum ersten Male nun auch die englische Poesie auf die italienische. Rolli übersetzte Milton's verlornes Paradies und viele kleinere Gedichte der Engländer in seine Muttersprache. Die Kraft und Simplicität der englischen Lieder und Elegien vereinigte sich in seiner Phantasie mit griechischer Grazie und Präcision. Denn auch die Alten las er fleissig. Er übersetzte den Anakreon und Virgil's Eklogen. Martial's Epigramme ahmte er nach. Für die Engländer schrieb er eine italienische Sprachlehre. Auch wurden neue Ausgaben verschiedener italienischen Classiker durch ihn in London besorgt. Dreissig Jahr lebte er in England. Er wurde von den Gelehrten und Großen geachtet und erwarb sich ein ansehnliches Vermögen. Den letzten Theil seines Lebens brachte er wieder in Italien zu. Er starb, acht und siebenzig Jahr alt, im J. 1764.

Alle

di Paolo Rolli (Lond. 1717) findet, machen mit vielen andern einen Theil der Poetici componimenti del Sgr. Paolo Rolli aus, die 1761 vollständig, aber ohne alle Eleganz gedruckt, zu Venedig herauskamen.

Alle Gedichte Rolli's haben einen lyrischen Ton. Der Opernstyl hatte sehr auf ihn gewirkt. Seine Cantaten und kleinen Opern, die er für die musicalische Akademie zu London bestimmte, gehören zu den vorzüglichsten in ihrer Art [q]). Merkwürdiger aber sind doch seine Hendekasyllaben (Endecasillabi), Elegien und Lieder. Die letztern haben eine so gefällige Natürlichkeit und dabei einen solchen Reiz des Rhythmus, daß man sie fast ohne Ausnahme die schönsten aller italienischen Lieder nennen möchte [r]). Weniger gelungen sind die Oden. Aber die Elegien Rolli's sind nach denen des Ariost die einzigen in italienischer Sprache, aus denen die Poesie des Properz, und oft verschönert, wiedertönt [s]). Die Hen-

q) In der ersten Sammlung der Gedichte des Rolli (Lond. 1717) fehlen noch alle diese für die Musik bestimmten Gedichte.

r) Zur Probe mögen zwei Strophen dienen, in denen von England und den Engländerinnen die Rede ist.

Il Tamigi bellicoso
E' un riposo al lungo giro,
Dove in placido ritiro
Sta la cara Libertà.
Qual gentile e numeroso
Stuol vegg'io di Ninfe belle!
Ed oh quanta ammiro in quelle
Leggiadria, Vezzo e Beltà!
Vanno acconcie i corti crini
Con tal' arte, che par senza:
Ma la vaga Negligenza
Via più bello il Bello fa.
Vanno avvolte in sete e in lini
D'una semplice ricchezza.
Oh qual fregio è alla Bellezza
La gentil Semplicità!

s) Er charakterisirt selbst seine Elegien:
Torna ne' versi miei, molle Elegia,

Ma

Hendekasyllaben sind Nachahmungen der ähnlichen Gedichte des Catull. Etwas Anmuthigeres giebt es nicht in der italienischen Litteratur t).

* * *

Während Rolli in London die englische Poesie mit der italienischen in Verbindung brachte, drängte sich indessen die französische immer mächtiger in dem alternden Italien vor. Man übersieht die merkwürdigsten Ereignisse in der letzten Periode der poetischen Litteratur der Italiener im lehrreichsten Zusammenhange, wenn man die verschiedenen Versuche, das italienische Theater zu vervollkommnen, zum Leitfaden wählt.

Der Ernst und Eifer, mit dem man seit dem Einflusse der französischen Litteratur in Italien ein Na-tio

Ma spogliato di lagrime e sospiri
Porta la tua dolcissima armonia.
E' sparita dinanzi a' miei desiri
La fredda nube del timor, che al Core
Minacciava la pioggia de' martiri;
Torna, che nelle tue note canore
Egeria mia da' suoi begli occhj neri
D'eterna gioja infonderà splendore.

t) Man lese z. B.
Piangete o Grazie, piangete Amori!
Della mia Ninfa nel volto pallido
Tutti si perdono gli almi colori.
O amica Venere, o di Cupido
Vezzosa Madre nata in Oceano
E poi da Zeffiro sospinta al lido,
Scendi d'Egeria su 'l molle letto,
E co' bei lumi quel mal che opprimela,
Scaccia dal morbido suo bianco Petto.

tionaltheater zu erhalten suchte, das mit dem französischen wetteifern sollte, beweiset, daß doch noch ein Rest des poetischen Unternehmungsgeistes übrig geblieben war, die den Italiener des sechzehnten Jahrhunderts charakterisirte. Sie beweiset zugleich die Eitelkeit aller Versuche, einer Nation, die sich nicht mehr wie nasser Thon verarbeiten läßt, durch Nachahmung eines ausländischen Styls einen neuen Geschmack aufzudringen.

Martello hatte mit seinem Bestreben, ein italienischer Corneille zu werden, nur das Ziel der Mittelmäßigkeit erreicht, bis zu dem ihn auf's Höchste eine unbedeutende Schule begleitete. Apostolo Zeno, der das italienische Theater im Sinne der Nation reformirte, hatte Epoche gemacht. Immer bestimmter nahm die Oper den Charakter eines italienischen Nationalschauspiels an. Aber das Schauspiel ohne Gesang wollte man auch nicht aufgeben, besonders nicht, damit das französische Theater in keiner Hinsicht das italienische übertreffen sollte.

Die Stufe, auf der Martello als Trauerspieldichter stehen wollte, suchte als Lustspieldichter zuerst Giovan Battista Fagiuoli, ein florentinischer Gelehrter, zu ersteigen. Er wollte der Moliere der Italiener werden. Lustspiele genug verfaßte er [u]). Seine Darstellung der neueren Sitten ist natürlich, sein Dialog ungezwungen, und seine Sprache so rein, wie es die Akademie von der Crusca nur wünschen konnte. Aber man muß ein sehr toleranter Gönner negativer Vorzüge seyn, um eins dieser Lustspiele des

u) Sieben Bände beträgt die Sammlung der Commedie di Gio. Battista Fagiuoli, Venez. 1753.

des correcten Fagiuoli ohne Ermüdung durchzulesen. Die komische Kraft der Darstellung fehlt ihnen fast ganz und gar. Es sind artige Conversationsstücke, aber ohne Witz und ohne dramatisches Leben. Mit den Lustspielen des Cecchi, dessen unter den Komikern des sechzehnten Jahrhunderts gedacht werden mußte, haben sie die meiste Aehnlichkeit. Personen aus den unteren Ständen ließ Fagiuoli gelegentlich im echt florentinischen Volksdialekt reden. Das gefiel den Florentinern. Aber dem Lustspiele war nicht damit geholfen. Fagiuoli starb im J. 1742.

Mit poetischem und patriotischem Eifer nahm sich jetzt auch der Marchese Scipione Maffei des italienischen Theaters an [x]). Dieser verständige und gelehrte Mann, der im J. 1675 zu Verona geboren war, hatte, wie fast jeder italienische Schriftsteller von einigem Talent, schon in seiner Jugend Verse gemacht [y]). In seinen reiferen Jahren wandte er seinen Fleiß mehr auf Geschichte, Alterthumskunde und Physik. Er wollte in keiner Wissenschaft ganz ohne Kenntnisse seyn. Aber auch von der Poesie wollte er sich nie ganz lossagen. Er legte es sogar auf ein philosophisches Lehrgedicht von hundert Gesängen an; und nichts Geringeres, als das unendliche Band der Tugend

x) Ein recht gut geschriebenes Elogio del Maffei vom Marchese Ippolito Pindemonte, vor der Ausgabe der Opere del Maffei, Venez. 1790, in 16 Octavbänden, giebt über das Leben und die Schriften des verdienstvollen Mannes die nöthige Auskunft.

y) Die Rime e prose di Scip. Maffei, die im J. 1719 zu Venedig in 4to herauskamen, enthalten Gedichte von allerlei Art.

gend und Glückseligkeit, wollte er dadurch in ein poetisches Licht stellen. Es blieb aber bei einem sehr unvollkommenen Anfange *). Der Verfall des dramatischen Geschmacks in Italien schmerzte ihn tief. Sein erster Versuch, das Schauspiel ohne Gesang wenigstens wieder zu der Stufe zu erheben, auf der es im sechzehnten Jahrhundert stand, war eine neue Sammlung der besten Lustspiele und Trauerspiele aus jener Zeit. Er gab diese Sammlung heraus [a]), weil den meisten Schauspielern seiner Zeit kaum das Daseyn dieser Stücke bekannt war. Der ungemessenen Bewunderung der französischen Tragiker Grenzen zu setzen, schrieb er eine Kritik der Rodogune des Corneille. Endlich faßte er den muthigen Entschluß, selbst als Trauerspieldichter seiner Nation ein Muster zu geben, das keine peinliche Nachahmung weder der antiken, noch der französischen Trauerspiele seyn, und die wahren Vorzüge beider vereinigen sollte. So entstand seine berühmte Merope, die zum ersten Male im J. 1714 zu Venedig gedruckt wurde [b]). Kein dramatisches Gedicht hat jemals mehr Aufsehen erregt, als diese Merope. Mehr als sechzig Auflagen sind nöthig gewesen. Noch jetzt verwahrt man das eigenhändige Manuscript des Verfassers als eine Reliquie in der Bibliothek Saibante zu Verona. Der gefährlichste unter den Tadlern der Merope wurde in der Folge Voltaire. Aber auch seine vielgeltende Stimme konnte den Enthusiasmus der Partei nicht niederschlagen, die

*) Man findet ihn in den eben angeführten Rime e prose, p. 35. sqq.

a) Unter dem Titel Teatro Italiano, 1723, in 3 Bänden.

b) Bibliographische Notizen über diese und die folgenden Ausgaben stehen vor dem 13ten Bande der Opere del Maffei.

die in und außer Italien eine neue Epoche des italienischen Theaters verkündigte. Die neue Epoche blieb aus. Ein Werk des nüchternen Geschmacks ohne Originalität, wie diese Merope, konnte wohl der Reihe der Nachahmungen, in die es selbst gehörte, eine etwas veränderte Richtung geben, aber so wenig den Geschmack des Publicums umbilden, als die Entstehung einer neuen Schule von Dichtern veranlassen.

Von den französischen Trauerspielen, die damals schon für classisch galten, unterscheidet sich Maffei's Merope durch die absichtliche Vermeidung aller romantischen Galanterie. Die älteren Trauerspiele der Italiener übertrifft sie durch eine verständige Erneurung der antiken Simplicität und Innigkeit, ohne Nachahmung der Nebensachen in den Werken der griechischen Tragiker. Die Sprache des Stücks, in gewöhnlichen Jamben ohne Reim, ist correct und edel. Kein hochtönender Phrasenprunk entstellt den wahren Ausdruck des tragischen Gefühls. Auch der Dialog geht einen natürlichen und nicht gravitätisch abgemessenen Schritt. Der falschen Feierlichkeit, zu der sich das italienische Trauerspiel im Joche der Nachahmung immer geneigt hatte, konnte die Merope bestimmt entgegenwirken. Aber wahrhaft tragisches Interesse haben doch nur wenige Scenen. Die Erfindung ist mehr fein, als außerordentlich. Cresphont, ein junger Prinz von Messene, ist der Grausamkeit des Usurpators Polyphont entgangen. Nachdem er herangewachsen, ohne zu wissen, wer er ist, macht er sich auf den Weg nach Messene, gerade um die Zeit, als seine unglückliche Mutter Merope, die von ihm so wenig Nachricht hat, als er von ihr etwas weiß, von dem Usurpator Polyphont mit Vermählungsanträgen bedrängt wird. Der

 junge

junge Prinz, der unter dem Namen Aegisth auftritt, wird unterweges von einem Räuber angefallen. Er muß den Räuber tödten, um sich seines eignen Lebens zu erwehren. Er wird dafür selbst als ein Mörder in Verhaft genommen. Eine Combination von Umständen macht es der Merope wahrscheinlich, daß der Getödtete ihr Sohn ist. Sie geräth aus Verzweiflung in unbegränzte Wuth gegen ihren eignen Sohn, den sie nicht kennt. Auf dieser Verwickelung ruht die tragische Rührung der vorzüglichsten Scenen. Der Vorschrift des Aristoteles, daß das Trauerspiel die Zuschauer in beständiger Besorgniß erhalten soll, ist durch kein neueres Stück mehr Genüge gethan. Der Contrast zwischen der Wuth der verzweiflungsvollen Mutter, die unwissend ihren Sohn durchaus tödten will, und der resignirenden Unschuld des Sohnes, der seine Mutter richtiger ahndet, als sie ihn, ist vortrefflich durchgeführt [c]). Aber fast alle Zwischenscenen sind frostig. Der Zufall muß gar zu oft das nahe Unglück abwehren. Und die Katastrophe ist weder rührend, noch

c) *Eur.* Eccomi a' cenni tuoi.
Mer. Tosto di lui
T'assicura.
Eur. Son pronto, or più non fugge,
Se questo braccio non ci lascia.
Egi. Come!
E perchè mai fuggir dovrei, Regina?
Non basta dunque un sol tuo cenno? Imponi!
Spiegami il tuo voleri! Che far poss'io?
Vuoi, ch' immobil mi renda? immobil sono
Ch'io pieghi le ginocchia? ecco le piego.
Ch'io t'offra inerme il petto? eccoti il petto.
Ism. Chi crederia, che sotto un tanto umile
Sembiante tanta iniquità s'asconda?
Mer. Spiega la fascia, e ad un di questi marmi
Leghiamlo si, che poi si scuota in vano. *etc. etc.*
Atto III.

noch erschütternd. Der junge Prinz erfährt im kritischen Augenblicke, wer er ist. Wie er darauf den Usurpator im Tempel ermordet, wird weitläuftig durch einen Boten berichtet.

Reformator des italienischen Lustspiels zu werden, war Maffei noch weniger berufen. Die beiden Stücke, die er für das komische Theater schrieb [d]), scheinen auch nur wenig bemerkt worden zu seyn. Das Beste in ihnen ist der patriotische Eifer gegen die knechtische Nachahmung des französischen Gesellschaftsceremoniells und die Entstellung der italienischen Sprache durch französische Wörter. Maffei starb, achtzig Jahr alt, im J. 1755.

Unentschieden, wie vorher, schwankte der Geschmack des italienischen Publicums zwischen heterogenen Gattungen der komischen Kunst. Die uralte Kunst-Comödie behielt ihre Verehrer. Aber es fehlte auch nicht an unbedeutenden Lustspielen im französischen Styl. Wo es den Verfassern derselben an Witz gebrach, halfen sie sich mit moralischen Tendenzen. Der englische Roman Pamela wurde deßwegen von mehr als einem Lustspielverfertiger auf das Theater gebracht. Durch Uebersetzungen französischer Lustspiele glaubte man sich auch kein kleines Verdienst um das italienische Theater zu erwerben. Das Publicum schien sogar zu verlangen, daß die Scene des italienischen Lustspiels bald in Paris, bald in London seyn sollte. Einschläfernde Trauerspiele, die Nachahmungen der Merope des Maffei seyn sollten, kamen neben jenen Lustspielen im Ueberflusse zum Vor-

d) Sie stehen in den Opere del Maffei, Tom. XII.

Vorschein. Zu den besseren gehören die vier Trauerspiele, die der venezianische Patrizier Antonio Conti in seinem Alter schrieb. Er wählte den Stoff aus der alten römischen Geschichte und brachte es bis zu einer Art von römischer Energie der Sprache. Aber höher konnte ihn seine Phantasie nicht tragen e). Und doch wollte der Sammelfleiß, der um diese Zeit eine litterarische Modetugend in Italien zu werden anfing, ja keines von den geist- und wesenlosen Machwerken der italienischen Komiker und Tragiker aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Vergessenheit gerathen lassen f).

In einem solchen Zeitalter des Verfalls der komischen Litteratur der Italiener war es einem Abate Pietro Chiari nicht als Vermessenheit anzurechnen, wenn er sich einbildete, daß es ihm vorbehalten sey, das italienische Lustspiel zur Vollendung zu bringen und nebenbei auch für das Trauerspiel etwas Bedeutendes zu thun. Chiari war Hofpoet des Herzogs von Modena. Er hatte Belesenheit in der alten Litteratur, und war ein schulgerechter Reimer. Das Gefühl seiner Bestimmung schien ihm zu sagen, daß, da

e) Die Trauerspiele: Junius Brutus, Marcus Brutus rc. von Antonio Conti findet man nicht in den Prose und poesie del Sgr. Ant. Conti, Venez. 1739, in 2 Quartbänden, die größten Theils nur Uebersetzungen aus dem Griechischen, Französischen und Englischen, und einige kritische Aufsätze enthalten. Das beste unter diesen Werken ist die Cantate Cassandra.

f) Eine solche Sammlung, die, außer der Merope des Maffei und Uebersetzungen, fast nichts als Makulaturpoesie enthält, ist die Biblioteca teatrale Italiana, scelta e diposta da *Ottavio Diodati*, Patrizio Lucchese, Lucca, 1762, in 12 Bänden.

da der Mensch doch etwas Nützliches thun müsse, er, seines Orts, nichts Nützlicheres thun könne, als für das gemeine Beste Verse zu machen, wie er selbst in einem Lehrgedichte bemerkt [g]). Er machte also Verse, so viel er vermochte. Da er nun keinen Vers schöner fand, als den Alexandriner oder Martellianer, und da er vermuthlich die Lustspiel-Poesie für die gemeinnützigste hielt, so verfaßte er ein Lustspiel über das andre in Alexandrinern. Eine gewisse Feierlichkeit, die er sehr liebte, glaubte er durch solche Lustspiele in Versen, wie er sie ausdrücklich nannte [h]), am schicklichsten mit der komischen Regelmäßigkeit vereinigen zu können, die er den Alten und den Franzosen abgesehen zu haben nicht zweifelte. Als Hofpoet des Herzogs von Modena durfte er erwarten, daß seine Stücke zu Modena gefallen würden; und auf den Beifall einer Partei in ganz Italien hatte er auch nicht Ursache Verzicht zu thun, da nicht leicht ein so triviales Lustspiel geschrieben werden konnte, das nicht damals bei einer Partei Eingang gefunden hätte. Chiari arbeitete besonders fleißig für ein Theater in Venedig; und keine seiner Arbeiten wurde verschmäht. Einige nicht durchaus affectirte Scenen mögen sich auch noch immer aus diesen Lustspielen heraus-

g) In einem Lehrgedichte: *La filosofia per tutti*, auch in Alexandrinern gereimt, spricht der Abbate erbaulich genug:
Se per vivere io nacqui, ho da nostrar, che vivo;
E che farò per vivere, *se a bene altrui non scrivo?*

h) Commedie in versi del Ab. *Pietro Chiari*, Venez. 1756, 10 Octavbände. Dazu kommt noch eine Nuova raccolta di commedie in versi del Ab. Pietro Chiari, Venez. 1762, in zwei Bänden. Die Grundsätze seiner Kunst erläuterte Chiari in einer Dissertation vor dem ersten Bande seiner Lustspiele.

auslesen lassen, wenn man die Mühe daran wenden will. Aber im Ganzen sind sie unerträglich. Der feierliche Anspruch auf ungemeine Diction und ernsthafte Moral macht mit der geistlosen Spaßhaftigkeit und dem alltäglichen Geschwätz in diesen Theaterstücken einen so grellen Contrast, daß man sie für Parodieen ernsthafter Schauspiele halten würde, wenn man nicht wüßte, was sie nach dem Willen ihres Verfassers seyn sollten [i]). Ihre Celebrität war auch von sehr kurzer Dau-

i) Vor dem Lustspiele: die treue Schäferinn (la pastorella fedele) hält zuerst die Unschuld einen der abgeschmacktesten Prologen. Sie spricht:

Genti del Cielo amiche, ve lo domando in dono.
Tra voi fatemi loco, che l'Innocenza io sono.
Qual mi vedete picciola, per tutto io mi nascondo,
Quasi per me temessi non ci sia loco al mondo.
Io so ben, che ci sono; ma avvolta in varie spoglie,
Come il minuto giglio tra le sue larghe foglie.
Ci son, ma non mi movo dal stretto mio confine,
Perchè, come la rosa, d'intorno ho le mie spine.
Se voglio ergere il capo, tra voi, tra voi m'affaccio.
Che per meglio difendermi mi prendereste in braccio.
Se il fate, io render posso mercede al vostro zelo;
Che picciola, qual sono, giungo a toccare il Cielo, &c.

Dann folgen Scenen, die komisch seyn sollen, wie z. B. folgende, wo ein Echo vorkommt:

Turp. Ohe, vecchio, dove corri? Cosa vedesti? l'Orco!
Ti farai mal; quel vicolo è rotto, e sporco.
Eco. Porco.
Turp. A me porco? a me porco? corri, se no t'ammazzo;
Rispettato esser voglio, s'io non strapazzo.
Eco. Pazzo.
Turp. Eh! non è già il padrone: ora men sono accorto.
Chi va là? Chi mi parla? Sai vivo? o morto?
Eco. Morto.
Turp. Un morto, che mi parla! Padron, gente, soccorso!
Ces. Cosa hai, sciocco, cosa hai, che gridi come un' Orso?
Turp. Ah! sei tu, che mi tocchi dove che più mi duole;
E se parlo un po forte, ripeti le parole.

Dauer. In seinen halb tragischen Schauspielen, die keine wahren Tragödien seyn sollten [k]), glaubte Chiari zur Abwechselung doch auch ein Mal die Alexandriner ruhen lassen und die reimlosen Jamben benutzen zu müssen. In solchen Jamben brachte er die gräulichen Thaten des Schach Kuli-Kan auf das Theater [l]). Er ließ es aber bei einigen Versuchen dieser Art bewenden. Sein angelegentlichstes Geschäft war noch, gegen den Beifall zu eifern, den, ehe er sich dessen versah, zu seinem bitteren Schmerze Goldoni's Lustspiele in Prose davon trugen. Denn je höher Goldoni, so lange es währte, in der Gunst des Publicums stieg, desto tiefer sank der in seiner Einbildung schon unsterbliche Chiari.

Carlo Goldoni, zuerst Advocat in Venedig, dann Lustspieldichter von Profession, war geboren im J. 1707.

k) Sie stehen deßwegen auch in der Nuova raccolta di *commedie*, heißen aber doch hinterher *Tragedie*. Darüber erklärt sich der Abate Chiari in der Vorrede.

l) Einen hinreichenden Begriff von Chiari's Talent zum Trauerspiel giebt die Scene, in welcher Kulikan stirbt. Da spricht er:

Ah scorno eterno
Del nome mio! come mai more adesso,
Qual uom del volgo, per ignobil mano
Un Soldato, un Monarca, un Kouli-kano!
Ahimè, che si fa notte agli occhi miei,
E il Ciel mi gira in capo. Empio destino,
Non mi voler codardo; e la mia vita
Anche la morte onori. Il gran momento
Si sostenga da Eroe. Degna non era
D'un tanto Re la Persia. . . Jo l'abandono. . . .
All' ira degli Dei. . . . Dei tutelari. . . .
Delle vite reali . . . . *io manco* . . . . *io moro*. . .
Ma moro Re. . . . Moro contento; e spero. . . .
Sentir colà . . . . dall' Erebo profondo. . . .
Che a Kouli-kan farà giustizia il Mondo.

J. 1707 [m]). Neben seinen Advocaturgeschäften dachte er schon zuweilen an eine Reform des komischen Theaters der Italiener, für das er selbst einige Kleinigkeiten geschrieben hatte, die er in der Folge fast selbst vergaß. Sein Einfall, der Reformator des Theaters zu werden, wurde Entschluß, nachdem er auf einer Reise in Verbindung mit einer Schauspielergesellschaft gekommen war. Diese Gesellschaft sollte sich mit ihm das Verdienst erwerben, das Lustspiel der Italiener umzubilden. Natur und Popularität sollten die Seele ihrer komischen Darstellungen seyn. Aber auch die moralische Nutzanwendung sollte aus jedem ihrer Stücke deutlicher, als aus denen hervorleuchten, die das italienische Publicum bis dahin am liebsten sah. Lustspiele in Versen sollten zur Abwechselung, der Regel nach aber Lustspiele in Prose gegeben werden, was auch der Abate Chiari dazu sagen möchte. Endlich sollte durch die vereinigten Kräfte der Schauspielergesellschaft und ihres Theaterdichters vor allen Dingen die alte Kunst- oder Charakter-Comödie mit allem Zubehör unvermerkt abgeschafft, deßhalb für's Erste den Schauspielern das Improvisiren in solchen Stücken durchaus untersagt, und dadurch die Ehre des italienischen Theaters vor dem Spotte der Franzosen gerettet werden. Nach diesen Grundsätzen machte sich Goldoni an die Arbeit. In Venedig selbst, wo er das Publicum am besten kannte, sollte die Theaterrevolution bewirkt werden, wenn gleich eben damals der Abate Chiari in Venedig

m) Goldoni's Nachrichten von sich und seinem Theater machen eine lange Vorrede vor den 17 Bänden der Commedie di Carlo Goldoni, Avvocato Veneto (Venez. 1761) aus. Die Fortsetzung zieht sich von einem Bande zum andern.

dig für den ersten Lustspieldichter galt. Goldoni, ein Geschwindarbeiter, wie es wenige gegeben hat, war bald mit seiner Frau, wie sie seyn muß (La donna di garbo), dem ersten Stücke nach seinen neuen Ideen fertig. Es wurde im J. 1746 zu Venedig aufgeführt, und fand Beifall. Jetzt glaubte Goldoni um so rascher arbeiten zu müssen, damit ihn das Glück nicht wieder verließe. Aber jetzt erhob auch der Abate Chiari seine Stimme gegen Goldoni. Dieser nahm sich dafür die Freiheit, auf seinem Theater den Abate zu necken. Chiari rächte sich, so gut er konnte, durch Repartieen gegen Goldoni. Diese Feindseligkeiten nützten Beiden. Im Publicum zu Venedig bildeten sich zwei Parteien. Ohne die eine wäre Goldoni nicht so schnell gestiegen, und ohne die andere Chiari früher gesunken. Ueber zehn Jahre schwankten Beide auf der Wage der öffentlichen Gunst des venezianischen Publicums. Goldoni schrieb auch ein Paar Stücke in Alexandrinern, damit man nicht glauben sollte, daß er aus Mangel an Versifications- und Reimtalent nicht alle seine Lustspiele versificirte und reimte. Wohlbedächtig ließ er immer noch zur Abwechselung einen Pantalone und Brighella auftreten, damit man sähe, daß er auch diese Charaktere gar wohl zu behandeln wisse, sobald er nur wolle. Sein Ruhm verbreitete sich außer Italien besonders in Frankreich. Voltaire schrieb ihm die schmeichelhaftesten Briefe und verkündigte sein Lob in Prose und in Versen. Man müsse, sagt Voltaire, Goldoni's Lustspiele, wie die Epopöe Trissin's, die Befreiung Italiens von den Gothen nennen; denn durch ihn sei zuerst das italienische Theater der gothischen Barbarei entrissen. Gleichwohl konnte Goldoni seinen reimenden Antagonisten Chiari nie ganz aus der Mode bringen. Nur schien er seinem

Zi-

Ziele immer näher zu rücken, bis ein Mann von ganz anderem Geist, als Chiari, auf ein Mal zugleich ihn und seinen Nebenbuhler zum Gespött desselben Publicums machte, das beide bis dahin verherrlicht hatte.

Wäre Goldoni auch nicht von der empfindlichsten Demüthigung, die ein Mann von seinen Ansprüchen erleben konnte, auf der äussersten Höhe seines Autorruhms überrascht worden, so hätte er doch, da ihm das Schicksal ein hohes Alter zugedacht hatte, vermuthlich jenen Ruhm lange überlebt. Aber das Unglück, das ihn traf, machte seine Tadler nun auch gegen die Talente blind, die ihm eine gerechte Kritik nicht absprechen darf.

Goldoni hatte das Talent der natürlichen Darstellung in einem Grade, wie wenig Lustspieldichter vor und nach ihm; und wenn allein dieses Talent den Lustspieldichter machte, wäre er der erste in seiner Art. Mit hellem Blicke ergriff er die Oberfläche der Sitten der Menschen, die ihn umgaben, und zeichnete sie in den bestimmtesten Umrissen mit aller Leichtigkeit des komischen Dialogs. Was sich bei dieser pünktlichen Nachahmung der Natur Komisches von selbst ergab, theilte seinen Theaterstücken so viel vom Charakter des wahren Lustspiels mit, als zur Belustigung eines genügsamen Publicums hinreichte. Mancher Scene, die sich in diesen Lustspielen auf dem Papier wie das trivialste Geschwätz liest, merkt man selbst beim einschläfernden Lesen an, daß sie auf dem Theater Effect machen konnte. Schon die Raschheit des Dialogs, auf die sich Goldoni vortrefflich verstand, mußte die Zuschauer, wenn das Stück mit italienischer Lebhaftigkeit gespielt wurde, in beständiger Aufmerksam-

samkeit erhalten. Soll das Theater zunächst als eine Sittenschule geschätzt werden, so nehmen die Lustspiele Goldoni's auch keinen der untersten Plätze ein. Denn Tugenden zu empfehlen und den Nachtheil der Laster und Thorheiten anschaulich zu machen, ließ er sich so ernstlich, als irgend ein Lustspieldichter, angelegen seyn. Aber mit allen diesen Vorzügen sind Goldoni's Theaterstücke doch nichts weniger als vortreffliche Lustspiele. Man sollte von ihnen auch nicht sagen, daß sie in der Geschichte des italienischen Theaters Epoche machten. Dieselbe Wahrheit und Natur der Darstellung, und dieselbe Behendigkeit des Dialogs findet man schon in den Lustspielen Peters des Aretiners und anderer sonst nicht musterhaften Lustspieldichter des sechzehnten Jahrhunderts; und diese zu Goldoni's Zeit fast ganz vergessenen Lustspiele sind, bei aller ihrer Incorrectheit und Unsauberkeit, reich an komischer Kraft. Komische Kraft, und mit ihr die Seele des wahren Lustspiels, ist es, was Goldoni's munteren Schauspielen fast überall fehlt, und was er durch treue Darstellung der Thorheiten des wirklichen Lebens nicht ersetzen konnte. Selten oder nie spricht aus seinen Stücken der wahre Witz, der in das Innere eines Gegenstandes dringt, oder der wenigstens durch kühne Combination des Oberflächlichen ergötzt. Triviale Conversations-Witzelei, getreu nach dem gemeinsten Leben copirt, war es, was er für wahren Witz hielt. Das geistloseste Geschwätz galt ihm für komische Natur, wenn nur etwas Närrisches im Betragen der Personen lag, die er ein solches Geschwätz führen ließ [n]). Er bewies durch die Leichtigkeit

n) Es ist fast gleichgültig, welche Scene man aus Goldoni's

keit seiner Darstellung nur, daß es auch eine geistlose Leichtigkeit giebt. Er wußte nicht, oder er vergaß, daß auch ein Lustspiel ein **Gedicht** seyn soll °), und daß man ohne den poetischen Blick, der aus der Fülle der Natur nur das Merkwürdige hervorhebt, das uns mittelbar interessirt, kein Lustspieldichter werden kann, weil

ni's Lustspielen zur Probe aushebt. Hier ist eine voll **Moral**, aus dem **Spieler** (il giuocatore).

Brig. L'è ora de smorzar i lumi, avrir le finestre, e goder el Sol.
Flor. Come? E giorno?
Brig. Zorno chiaro, chiarissimo.
Flor. Oh Diavolo! Ho passata la notte senza che me ne sia accorto.
Brig. Ma, quando la va ben, se tira de longo senza abbadar all' ore.
Flor. Oh maladetta la mia disgrazia!
Brig. Ala perso?
Flor. Non ho perso. Ho vinto cinquecento zecchini, ma a che servono?
Brig. La ghe dise poco?
Flor. Oh se tenevo un sette! Maledetto quel sette!
Brig. (Ecco quà, i zogadori no i se contenta mai. Se i perde, i pianze, se i guadagna, i se despera perchè no i ha guadagnà tutto quel che i voleva. Oh che vita infelice l'è quella del zogador!) Cosa volela far? Un altra volta.
Flor. Oh in quanto a questo poi, m'impegno, che questi giuocatori li voglio spogliar tutti.
Brig. Lustrissimo Patron, no bisogna fidarse tanto della fortuna.

o) In einer Sammlung von Gelegenheitsgedichten in Stanzen und Terzinen, die Goldoni unter dem Titel Componimenti diversi, Venez. 1764, in 2 Bänden, herausgab, sagt er ein Mal von sich selbst:

Voglia ebbi sempre, d'essere Poeta,
Ma io stesso non so quel ch' i' mi sia
Poich' è sentenza madornale e vieta,
Ch' altro son Versi, ed altro è Poesia.

weil man dann überhaupt kein Dichter ist. Wenn die Kritik, die Goldoni's Theaterstücken fast alles poetische Verdienst absprechen muß, ihnen als prosaisch natürlichen Conversationsgemälden einen Werth einräumt, ist sie nachsichtig genug. Denn es bleibt noch immer die Frage, ob der prosaische Nutzen solcher Gemälde den Schaden wieder gut macht, den sie im Gebiete des guten Geschmacks stiften; oder es müßte nicht wahr seyn, daß sie den Sinn für wahre Schönheit abstumpfen, indem sie ihn zu bilden versprechen.

Goldoni's komische Opern p) sind nicht so bekannt, als seine regelmäßigen Lustspiele. Die Erfindung ist in den meisten freilich trivial. Aber die Musik konnte ihnen doch ein ästhetisches Leben mittheilen, für das sie gar nicht unempfänglich sind.

Es war im Jahr 1761, als der Graf Carlo Gozzi durch ein dramatisirtes Volksmährchen die Losung gegen Goldoni gab. Goldoni ließ sich Anfangs nicht irre machen. Als aber sein Schauspielhaus, das bis dahin kaum die Zuschauer fassen konnte, ganz und gar verödete, verließ er Venedig. Er ging nach Paris, wollte dort das italienische Theater reformiren, mußte auch dieses Vorhaben aufgeben, und nahm zuletzt eine Stelle am Hofe als Lehrer der italienischen Sprache bei einer Prinzessin an. Er wurde in Paris so ganz zum Franzosen, daß er nun auch in französischer Sprache Lustspiele zu schreiben anfing.

p) Sie sind gesammelt unter dem Titel: Opere drammatiche giocose del Sgr. Goldoni, Venez. 1770, in 8 Bändchen.

anfing. Lange überlebte er seinen Ruhm. Er starb, vier und achtzig Jahr alt, im J. 1792. Was er für Italien hatte werden wollen, war indessen sein Ueberwinder Gozzi geworden.

Carlo Gozzi.

Die Geschichte der Theater-Revolution, die der Graf Carlo Gozzi zu Venedig bewirkte, ist in der litterarischen Welt so bekannt, daß sie hier nur einer kurzen Erwähnung bedarf [q]).

Goldoni's Bemühen, die alte italienische Kunstkomödie von Grund aus zu stürzen und höchstens etwas von ihrer Form für's Erste noch zu toleriren und in regelmäßigen Lustspielen nachzuahmen, hatte schon mehrere Kenner und Dilettanten von wahrem Kunstgefühl zum patriotischen Widerspruche gereizt. Graf Carlo Gozzi war unter diesen. Er schätzte die alte Kunstkomödie als etwas in seiner Art Einziges, das neben dem regelmäßigen Lustspiele füglich bestehen könne. Der Eifer derer, die mit Goldoni riefen, daß jene Schauspiele sowohl dem Geschmacke, als den Sitten der Nation Schaden brächten, war dem Grafen Gozzi um so lächerlicher, da durch die Geistlosigkeit regelmäßiger Lustspiele in der Manier Goldoni's und

q) Die ersten Notizen über diese Theater-Revolution wurden durch Baretti's bekanntes Buch: Account of the manners and customs of Italy, verbreitet. Bessere Auskunft giebt Gozzi selbst in den Vorreden zu seinen Schauspielen in den ersten Bänden der Opere del Conte *Carlo Gozzi*, Venez. 1772. &c.

und Chiari's dem Geschmack so wenig als den Sitten geholfen wurde. Zum Wesen der Kunstkomödie gehörte das Improvisiren der Schauspieler, besonders in den populärsten Scenen. Damit aber war dem Dichter, der sich dieses Schauspiels annahm, nicht die Freiheit genommen, andere Scenen so poetisch oder schulgerecht auszuarbeiten, als es nur das Interesse des wahren Lustspiels verlangte. Der sinnreiche Ruzzante hatte schon im sechzehnten Jahrhundert durch sein Beispiel gezeigt, was ein Dichter für die Veredelung des echt italienischen National-Lustspiels ungefähr thun könne [r]). Aber fortzuführen, wo Ruzzante aufgehört hatte, schien niemand wagen zu wollen. Auch Carlo Gozzi fühlte sich dazu nicht eher berufen, bis Goldoni zu laut auf die Gunst des Publicums pochte. Damals, im J. 1761, war eine Gesellschaft von Improvisatoren der italienischen Kunstkomödie unter der Direction eines gewissen Sacchi aus Portugall zurückgekommen. Den Grafen Gozzi rührten die hülfsbedürftigen Umstände dieser Leute, deren Talente ihn anzogen. Ihnen, wo möglich, zu helfen, und zugleich dem verwöhnten Goldoni selbst nicht weniger, als dem Publicum, das ihn verwöhnt hatte, einen Streich zu spielen, dessen Möglichkeit man nicht einmal ahndete, dramatisirte Graf Gozzi das venezianische Ammenmährchen von den drei Pomeranzen. Die Schauspielergesellschaft Sacchi sollte sich durch dieses Stück nur eine gute Einnahme verschaffen und eben dadurch beweisen, daß es, um das venezianische Publicum zu fesseln, keiner Lustspiele in der Manier Goldoni's oder Chiari's bedürfe. Aber einen solchen Beifall, wie der, mit dem das Mähr-chen

r) S. oben S. 184 rc.

chen von den drei Pomeranzen aufgenommen wurde, schien sich Gozzi selbst nicht versprochen zu haben. Durch den Spott über die Manier Goldoni's und Chiari's, den er in sein Mährchen verwebt hatte, wurde das Interesse dieses Stücks noch erhöht. Das Publicum verlangte es ein Mal über das andere zu sehen. Graf Gozzi, der sonst vielleicht nie einen dramatischen Einfall dieser Art ausgearbeitet hätte, stand nun gegen Goldoni und Chiari in den Schranken. Er mußte fortfahren, oder, nach einer vorübergehenden Neckerei, der Gegenpartei das Feld räumen. Das Schicksal der Truppe Sacchi lag ihm am Herzen. Er fing also an, Mährchen zu tragikomischen Schauspielen im Styl der Kunstkomödie umzubilden, bis er selbst glaubte, daß es des Scherzes dieser Art genug sei. Von Goldoni's und Chiari's Theater war nach einigen Jahren in Venedig kaum noch die Rede. Auf die dramatisirten Mährchen ließ Gozzi regelmäßigere Stücke folgen. Alle aber waren im Geiste der Kunstkomödie für die Truppe Sacchi entworfen und ausgeführt. Er benutzte dabei besonders die noch immer nicht genug benutzten Lustspiele der Spanier. Noch im J. 1778 wurde ein neues Stück von ihm, der Metaphysiker (il Metafisico) zum ersten Male gespielt. Er war also unter andern Geschäften beinahe zwanzig Jahr für das Theater thätig; und nie hat ein Dichter von diesem Genie, außer Shakespeare, mit weniger Aengstlichkeit und mit mehr Glück seinen Ruhm dem Zufalle überlassen, als Carlo Gozzi. Er, der sich keines größeren Vorhabens rühmte, als einer heruntergekommenen Schauspielergesellschaft aufzuhelfen, und ein Publicum, das nur zu leicht zu befriedigen war, lachen und weinen zu machen, brachte die dramatische Poesie weiter, als

irgend

irgend ein älterer oder neuerer italienischer Dichter.

Die Gattung von Schauspielen, auf deren Vervollkommnung Gozzi sein Talent wandte, der Theorie der regelmäßigen Lust- und Trauerspiele zu unterwerfen, wie es Gozzi's Gegner für nützlich und nöthig fanden, war noch widersinniger, als, Ariost's Roland nach den Gesetzen der Ilias kritisiren, wie es im sechzehnten Jahrhundert geschehen war. Die Kunstkomödie mußte, wenn sie nicht ihren eignen Geist verleugnen und eben dadurch in der Hauptsache sich selbst aufheben sollte, eine excentrische Art von Schauspiel bleiben, und das Genie durfte nichts weiter für sie thun, als, diese Excentricität durch so viel Geist und Verstand, als möglich, zu veredeln. Als ein übermüthiger Einfall, ein Capriccio, wie es der Italiener nennt, war dieses Schauspiel entstanden, und nur als ein Capriccio wollte es veredelt seyn. Deßwegen durfte auch den Schauspielern die Freiheit des Improvisirens nicht ganz entzogen werden, wenn die Darstellung nicht die kühne Laune verlieren sollte, die zu ihrem Wesen gehört. Graf Gozzi bewährte also die Richtigkeit seines Geschmacks zuerst durch die Behauptung des Geistes dieser Lustspiele. Er bewährte sie aber noch mehr durch die Art, wie er die Einfälle und die ernsthaften Gedanken ausführte, die seinem Genie wie Kinder des Ungefährs entschlüpften. Gozzi war ein Dichter in denselben Verhältnissen, wie Goldoni keiner war. Er faßte seinen Gegenstand mit poetischem Blicke auf; und wenn er auch nur eine Posse hinwarf, hatte sie Kraft und Interesse. Dieses inneren Lebens (forza intrinseca, wie er selbst es nennt) seiner Stücke war er sich sehr gut bewußt. Aber er wußte auch, daß

 die

die Quelle dieses inneren Lebens von keiner wilden Phantasie getrübt werden durfte, wenn sie nicht austrocknen sollte. Aus den abenteuerlichsten Erfindungen, die er sich mit Lust und Liebe gestattete, spricht eine helle Vernunft und eine kräftige Humanität voll Sinn und Würde. Sein Ausdruck ist immer einfach, und doch selten oder nie trivial. Aber der psychologische Tiefblick Shakespear's fehlte ihm. Dieß scheinen einige Litteratoren vergessen zu haben, die beide Dichter mit einander vergleichen. Gozzi's Charakterzeichnungen sind natürlich und bestimmt, und nie ohne Interesse; aber in das Innere des Geistes dringen sie nicht ein.

Die dramatisirten Mährchen (Fiabe) Gozzi's möchten wohl vor den etwas regelmäßigeren Stücken, zu denen er die ersten Ideen aus spanischen Dichtern nahm, den Vorrang behaupten. Das Mährchen von den drei Pomeranzen (Fiaba dell' Amore delle tré melarance) ist nur ein Scenario oder Entwurf für die Schauspieler, ein Paar versificirte Stellen ausgenommen, in denen die pedantische Manier Chiari's parodirt wird *). Ein so durch und durch komisches, zwar burleskes, aber nirgends fades Stück hatte es bis dahin noch nicht gegeben, und giebt es

*) Z. B. die Prophezeihung in dem Mährchen von den drei Pomeranzen:

Seguirà assoluzione in capo di converso,
 Come sia dichiarito nel primo capoverso.
Ninetta Principessa in colomba cambiata
 Sia, per quanto in me consta, presto repristinata;
Ed in secondo capo, capo di conseguenza,
 Clarice, e'l tuo Leandro cadranno in indigenza,
E Smeraldina Mora, indebita figura,
 Per il ben giusto effetto a tergo avrà l'arsura.

es schwerlich jetzt außer diesem. Das Mährchen von dem Raben (il Corvo), das Gozzi darauf folgen ließ, heißt mit Recht tragi-komisch; denn die komischen Scenen wechseln mit rührenden und erschütternden in einer so kecken Mannigfaltigkeit ab, und diese Abwechselung ist so natürlich, daß man kaum begreift, wie etwas Humoristisches mit solcher Kraft in der Phantasie eines Italieners, der zuverlässig kein Nachahmer der Engländer war, erwachsen konnte. Die Zuschauer sollen auch, in unaufhörlicher Bewegung, wie es der Dichter wollte, vom Lachen zum Weinen und vom Weinen zum Lachen übergegangen seyn. Neu war auch der Gedanke, die stärkste und schönste Rührung durch eine fabelhafte und doch äußerst einfache Darstellung der brüderlichen Liebe zu bewirken t). Gozzi scheint auch durch die Sensation, die dieses Stück erregte, bewogen worden zu seyn, alle folgenden Mährchen, die er für die Truppe Sacchi dramatisirte, zu Tragikomödien ähnlicher Art auszubilden. Ein besonderes philosophisches Interesse hat

t) Ein höheres Muster der Aufopferung findet sich in keinem Trauerspiele. Der Prinz Jennaro thut immer mehr für seinen Bruder, und wird von diesem immer mehr verkannt und zuletzt als ein Verräther zum Tode verurtheilt. Da ruft er aus:

Ingrato! — Eccovi 'l ferro, ecco la vita mia.
Mi tolga morte omai da tanta angosce;
Ch'io più non posso. Avverrà forse un giorno,
Che'l fratel mio mi pianga, e in sul sepolcro
Con sospiri e singulti invan mi chiami
Col nome d'innocente. Or sarai lieto,
Crudel Norando. Il sacrifizio basti
Di questo sangue almeno. Altra sciagura
Non succeda al fratello, e con Armilla
Viva lieto i suoi dì.

hat unter diesen Tragikomödien das grüne Vögelein (l'Augellino belverde). Es enthält die kräftigste Verspottung der Moral oder Anti-Moral, die Helvetius in seinem Buche vom Menschen vorträgt u). Gozzi legte nur, aus Irrthum oder Uebereilung, dieselbe Moral auch dem ganz anders denkenden Rousseau zur Last. Einige ernsthafte Stellen in diesem grünen Vögelein sind mehr werth, als Alles, was sich von moralischen Sentenzen in den übrigen italienischen Trauerspielen und Lustspielen findet x).

Um

u) Der philosophirende Prinz Renzo und die philosophirende Prinzessin Barberine beweisen ihrer Pflegemutter, daß diese sich am Ende doch nur aus Selbstliebe für sie aufgeopfert habe.

Barb. Che dimande son queste! Non v'è dubbio.
In voi stessa sentiste del piacere
Di far l'azione, e per ciò la faceste.
Smer. Per allattarvi mi svenai, spogliata
Mi son per rivestirvi; dalla bocca
Mi trassi 'l pane per nodrirvi infino
A quest' età; per voi mille afflizioni,
Mille angosce ho sofferte; ed avrò fatto
Tutto per amor proprio?
Ren. Voi mi fate
Rider di gusto. Ah, ah, ah. Sì, certo,
Per amor di voi stessa. V'ha occupatà
Il fanatismo d'un' azion' eroica.
Quella dolcezza, che in voi sentivate
Di quell' azion, l'idea di guadagnarvi
Dominio sopra noi, sempre vi mosse
Ad operar per amor proprio.
Smer. O Cielo!
Dunque non ho con voi merito alcuno
Di quanto feci? &c.

x) Calmon, eine Statüe, sagt z. B.
E l'uomo parte
Del sommo Giove, e, se medesmo amando,

Am

Um dieses Stück zu sehen, verkleideten sich die gewissenhaftesten Mönche in den Klöstern zu Venedig, schlichen sich unerkannt in's Schauspielhaus, und horchten und lernten.

Andere poetische Arbeiten des Grafen Carlo Gozzi, z. B. seine Marfise, eine komische Epopöe in zwölf Gesängen und mehrere satyrische Gedichte, verdienen auch, nicht vergessen zu werden, wenn sie gleich nicht den Werth seiner Schauspiele haben y). Auch Boileau's Satyren sind von ihm in's Italienische übersetzt.

Nächst Carlo Gozzi kann in der neueren Geschichte der italienischen Litteratur nur noch ein einziger Dichter genannt werden, der in einer Dichtungsart Epoche machte.

Meta-

Ama il suo Creator. Celeste forza
E amor proprio nell' uom, ma 'l proprio amore
Nessun più sente di colui, che, oprando
Colla compassion, colla virtude,
Colla pietà, felice, eterna vita,
Se nell' origin sua, nel centro suo
Amando, a se procura, e si compiace
Nella virtù, che gli empj tuoi maestri
Fanatismo chiamar per propria scusa.
Verran l'ore funeste, e alle afflizioni
Indispensabilmente umanitade
Sensibil esser dee. Verrà 'l momento,
Sì, pur troppo verrà, che doveranno
Gli uomini averti a schifo; e allor conforto
Sol ti sarà l'aver, mentre vivesti,
Coltivate le idee dentro al tuo seno
Di tua grandezza al tuo finir quì in terra.

y) In den Opere &c. T. VII. und VIII.

Metastasio.

Die italienische Oper, die dem Apostolo Zeno ihre erste Veredelung verdankt, wurde das Vollkommenste, was sie werden zu können scheint, durch Pietro Metastasio.

Einer Wiederhohlung der hinlänglich bekannten Nachrichten von dem Leben dieses Operndichters bedarf es hier nicht. Nach der chronologischen Ordnung hätte Metastasio auch vor Gozzi genannt werden können; denn er war im J. 1698 zu Rom geboren; und gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts waren die meisten seiner Opern schon in ganz Europa berühmt [z]). Aber er lebte bis zum J. 1782, und bekleidete bis an seinen Tod das Amt eines kaiserlichen Hofpoeten für das Operntheater zu Wien. Man kann also, nach Gefallen, die Reihe der Dichter, die mit Dante anfängt, mit Metastasio, oder mit Carlo Gozzi schließen.

Der Einfluß, den der gelehrte Gravina auf die Entwickelung der Talente Metastasio's gehabt haben soll, kann nicht von Bedeutung gewesen seyn. Gravina selbst hatte eine so dürftige Idee von wahrer Poesie, daß weder seine Lehren, noch sein Beispiel einen jungen Dichter bilden konnten [a]). Auf's Höchste konnte

z) Schon im J. 1748 kamen die Opere drammatiche del Sgr. Abbate Pietro Metastasio in Venedig zum neunten Male heraus. Nova edizione steht wenigstens auf dem Titel dieser fünf Bände. Druck und Papier haben aber ein so armseliges Ansehen, daß Metastasio's Verehrer sich vermuthlich schon damals nach anständigeren Ausgaben sehnten, die denn auch im J. 1756 zu Turin und im J. 1778 zu Paris besorgt wurden.

a) S. oben, S. 451.

te er dem jungen Metastasio den Werth einer classischen Diction an das Herz legen. Die Bahn, die der junge Mann als Dichter betreten sollte, hatte Apostolo Zeno gebrochen. Ihn, in dessen Fußstapfen Metastasio trat, und nicht den frostigen Gravina, sollte man Metastasio's Lehrer nennen. Auch ist noch immer die Frage, ob Metastasio nur so viel, als Apostolo Zeno, für die Oper würde haben thun können, wenn Zeno ihm nicht den Weg gezeigt hätte. Wenigstens ist schwer zu begreifen, wie die fast phlegmatische Ruhe, mit der er, gewöhnlich nur auf Verlangen des Hofes, an seine poetischen Amtsgeschäfte ging, aus dem thätigen Eifer hätte hervorgehen können, ohne den noch kein Reformatorgeist war. Aber Metastasio trat zur rechten Zeit auf. Hindernisse fand er nur noch wenige zu überwinden; und diese wenigen überwand er durch die Zartheit seines Geschmacks, nicht durch Stärke der Phantasie. An dramatischer Kunst hat er seinen Lehrer Zeno nicht übertroffen, und vielleicht nicht einmal erreicht. Aber Zeno wußte seine dramatische Kunst noch nicht mit den Gesetzen des Opernstyls in reine Uebereinstimmung zu bringen. Die Kraft und Bestimmtheit seines Ausdrucks war für den musicalischen Vortrag zu rauh. Metastasio drang mit feinem Sinn und hellem Verstande in's Innerste der musicalischen Poesie ein. Jede Forderung der Musik bemühte er sich poetisch zu erfüllen. Er kürzte die Recitative ab. Er brachte mehr Abwechselung in den Dialog. Und da ihm seine, nun auf's Höchste verfeinerte Muttersprache ganz zu Gebote stand, bildete er den italienischen Rhythmus zu einer Sylbenmusik aus, die einzig in ihrer Art ist.

Der

Der Zauber der Versification und die Zartheit der Darstellung in Metastasio's Opern scheinen einige seiner sonst verständigen Bewunderer so hingerissen zu haben, daß sie überhaupt in diesen Opern nur unübertreffliche Schönheit sehen [b]). Unbillig würde es allerdings seyn, die Mängel, die von der musicalischen Poesie fast unzertrennlich sind, einem Operndichter als Fehler anzurechnen. Wäre Metastasio auch ein feinerer Charakterzeichner gewesen, würde doch die Oper nur wenig dabei haben gewinnen können. Aber in seiner Poesie eine besondre Kraft des philosophischen Geistes finden, weil er hier und da, so gut es gehen wollte, sogar metaphysische Dogmen dem recitativischen Vortrag anpaßte, kann auch nur ein schwärmender Bewunderer [c]). Zu den Mängeln, die von der musica-

b) Der sonst so männliche und nicht leicht in Extasen überwallende Arteaga geräth, als er in seiner Geschichte der italienischen Oper (Rivoluzioni del teatro music. Ital. T. II. p. 70) auf seinen Liebling Metastasio kommt, so außer sich und wird so wortreich und gewöhnlich, daß man ihn kaum noch erkennt.

c) So bewundert Arteaga z. B. die Stelle in der Betulia, wo Achior dem Osias in Recitativen das Daseyn Gottes beweiset.

Oz. Or dimmi.
Credi, Achior, che possa
Cosa alcuna prodursi
Senza la sua cagion?
Ach. No.
Oz. D'una in altra
Passando col pensier, non ti riduci
Qualche cagione a confessar, da cui
Tutte dipendian l'altre?
Ach. E ciò dimostra,
Che v'è Dio; non ch'è solo. Esser non ponno
Queste prime cagioni i nostri Dei?

Oz.

musicalischen Poesie fast unzertrennlich sind, gehörte auch nicht die Monotonie, die man empfindet, sobald man mehrere Opern von Metastasio unmittelbar nach einander lieset. In allen herrscht mit wenig oder gar keiner inneren Abwechselung dieselbe Art von Zärtlichkeit und dieselbe Art von Leidenschaften; eine ähnliche Würde, und eine ähnliche Rührung. Billig übersehen wir bei Metastasio, wie bei Corneille und Racine, die auffallende Modernisirung antiker Charaktere. Verliebt im romantischen Style mußten nun einmal Griechen und Römer in der italienischen Oper, wie in der französischen Tragödie, werden, wenn die Schauspieldichter nicht auf das Recht Verzicht thun sollten, ihr Publicum von der Seite zu berühren, von der es am empfänglichsten war. Aber unbeschränkt sollte denn doch diese Freiheit auch nicht seyn. Wenn Julius Cäsar seine Zärtlichkeit in einer Opernarie singt, wird der Contrast zwischen der historischen und der poetischen Wahrheit in diesem Falle doppelt so schneidend, als wenn Cäsar dieselbe Empfindung im Trauerspiele nur ausspricht [d]). Ueberhaupt war Metasta-

Oz. Quali Dei, caro Prence? I tronchi, i marmi
Sculti da voi?
Ack. Ma se que' marmi a' saggi
Fosser simboli sol delle immortali
Essenze creatrici; ancor diresti,
Che i miei Dei non son Dei?
Oz. Sì, perchè molti, etc.

d) In der Oper Cato ist Cäsar der Geliebte der Marzia, der Tochter Cato's. Da singt er unter andern:
Chi un *dolce amor* condanna,
Vegga *la mia nemica*,
L'ascolti, e poi mi dica,
Se debolezza è amor.
Quando *da sì bel fonte*

Deri-

tastasio, für einen Mann von seiner ästhetischen Feinheit besonders, viel zu wenig delicat in der Wahl des Stoffs zu seinen musicalisch-dramatischen Darstellungen. Er scheint entweder gar nicht empfunden, oder nicht genug bedacht zu haben, daß der Ernst gewisser Empfindungen, die auf einer Verwickelung moralischer Verhältnisse beruhen, kaum eine poetische Ausschmückung erträgt und die musicalische durchaus verstößt. Unbekümmert um diese Wahrheit, ließ er den Cato von Utika die Gründe, warum dieser Patriot die Freiheit Rom's nicht überleben wollte, absingen e). In den Opern Themistokles und Attilius Regulus werden diese beiden Helden, wenn sie ihren Patriotismus in Recitativen und Arien vortragen, auffallend zu kleinlichen Theaterhelden. Aber wo Metastasio in seinen Opern nur auf treue und melodisch schöne Gemälde der Gefühle und Leidenschaften bedacht ist, die ohne innern Widerspruch

Derivano gli affetti,
Vi son gli Eroi soggetti,
Amano i Numi ancor.

e) *Ful.* E il Senato. . . . *Cat.* Il Senato
Non è più quel di pria; di schiavi è fatto
Un vilissimo gregge. *Ful.* E Roma. . . .
Cat. E Roma
Non sta fra quelle mura. Ella è per tutto,
Dove ancor non è spento
Di gloria e libertà l'amor natio.
Son Roma i fidi miei, Roma son' io.
Và, ritorna al tuo tiranno,
Servi pure al tuo sovrano,
Ma non dir chè sei Romano,
Finchè vivi in servitù.
Se al tuo cor non reca affanno
D'un vil giogo ancor lo scorno,
Vergognar faratti un giorno
Qualche resto di virtù.

Atto, II.

spruch eine musicalische Form annahmen, ist sein Ausdruck so wahr und so tief eindringend, als seine Sprache einfach und doch immer edel und poetisch ist. Liebe und Zärtlichkeit in allen Variationen, Rache, Schwermuth, Zuversicht, Sehnsucht, Zorn, Eifersucht, Unschuld, Fröhlichkeit, und jeden Seelenzustand, der der lyrischen Darstellung nur einigermassen entgegenkommt, zeichnet Metastasio so bestimmt, kräftig und geistvoll, und dazu in schöneren Versen, als irgend ein neuerer Dichter f). In der Kunst, eine

f) Durch die nachahmende Harmonie, wie man es nennt, oder den Ausdruck durch den Rhythmus vollendete Metastasio den Zauber seiner Empfindungsgemählde. So mahlt er das Streben der Hoffnung, die nahe am Ziele ist:

Qual destrier chè all' albergo è vicino
  Più veloce s'affretta nel corso:
  Non l'arresta l'angustia del morso,
  Non la voce, che legge gli dà.
Tal quest' alma, che piena è di speme,
  Nulla teme, consiglio non sente;
  E si forma una gioja presente
  Del pensiero che lieta sarà.

Und so schmiegt sich, wenn gleich nicht in diesem Grade auffallend, in den meisten Arien Metastasio's die rhythmische Melodie an die Wahrheit des Ausdrucks, z. B. in dem lyrischen Gemählde der schmachtenden Liebe:

Oh che felici pianti!
  Che amabile martir!
  Pur che si possa dir:
  Quel core è mio.
Di due bell' alme amanti
  Un' alma allor si fà,
  Un alma che non ha
  Che un sol desio.

Mit dieser Arie vergleiche man zur Probe die folgende, wo Begeisterung und stürmender Muth gezeichnet wird:

 Fiam-

ne entscheidende Empfindung durch ein Gleichniß in einer Arie zu mahlen, übertrifft er den Apostolo Zeno; und kein Nachahmer hat ihn darinn erreicht [g]).

Unge-

Fiamma ignota nell' alma mi scende:
Sento il nume: m'inspira, m'accende;
Di me stesso mi rende maggior.
Ferri, bende, bipenni, ritorte,
Pallid' ombre compagne di morte,
Già vi guardo, ma senza terror.

Eben diese Arien hat Arteaga zur Probe der Kunst seines Lieblings ausgehoben.

g) Mit zweien der schönsten Gesänge dieser Art mag die Auswahl der poetischen Beweisstellen für diesen Band der Geschichte der Poesie und Beredsamkeit schließen.

L'onda dal mar divisa
Bagna la valle, e il monte:
Va passagiera in fiume,
Va prigioniera in fonte:
Mormora sempre e geme
Finchè non torna al mar;
Al mar dov'ella nacque,
Dove acquistò gli umori,
Dove da i lunghi errori
Spera di riposar.

Auch diese und die folgende Arie hat Arteaga nicht übersehen.

Rondinella, cui rapita
Fu la dolce sua compagna,
Vola incerta, va smarrita
Dalla selva alla campagna,
E si lagna
Intorno al nido
Dell' infido
Cacciator.
Chiare fonti, apriche rive
Più non cerca, al dì s'invola
Sempre sola,
E finchè vive
Si rammenta il primo amor.

Un-

Ungefähr denselben Charakter haben die kleineren, fast alle für die Musik bestimmten Gedichte Metastasio's, besonders seine Cantaten und ein Paar unübertrefflich liebliche Canzonetten.

Was sich sonst noch Anmerkenswerthes in der poetischen Litteratur der Italiener seit der Einwirkung des französischen Geschmacks ereignet hat, mag, nach den Dichtungsarten zusammengestellt, der Beschluß dieses Theils der Geschichte der neueren Poesie seyn. Eine summarische Uebersicht ist hier hinreichend.

Ohne merklichen Einfluß des französischen Geschmacks hat sich bis auf die neueste Zeit die italienische Oper erhalten. Die Form, die ihr Zeno und Metastasio gegeben haben, ist zum Gesetze geworden. In dieser Form Empfindungen und Leidenschaften so gut zu zeichnen, als es der Musiker verlangt, der die Worte nur als Stützen der Töne achtet, mußte jedem Versificator, in dessen Gedächtniß Metastasio's Poesie wiedertönte, ein Leichtes werden. Ohne lange zu suchen, konnte jeder europäische Hof, der eines Theaterdichters für die Oper bedurfte, in Italien ein Subject finden, das, dieses Amt zu bekleiden, reimfertig und gewandt genug war. Producte solcher Theaterdichter sind eine Menge Opern, nach deren Verfassern nie-

Unglücklicherweise verstößt nur dieses zweite Gemählde gegen die Naturgeschichte. Metastasio scheint vergessen zu haben, daß die Schwalben nicht in Wäldern nisten; und dieses muß man mit ihm vergessen, oder im Bilde statt der Schwalbe einen anderen Vogel setzen.

niemand fragt. Eine Lücke blieb in der Litteratur der komischen Oper. Denn für diese hatte Apostolo Zeno wenig, und Metastasio gar nichts gethan. Sie gerieth in Hände, durch die sie auf mannigfaltige Art gemodelt und aufgestutzt, aber nicht veredelt werden konnte.

Wenn Concurrenz und rastlose Bestrebung hinreichten, einer Dichtungsart die erwünschte Vollendung zu geben, müßte das regelmäßige Trauerspiel in der italienischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts den Neid aller andern Nationen erregt haben. Alles, was den Italienern noch von poetischer Kraft übrig geblieben war, schien eine Richtung auf die tragische Kunst genommen zu haben, seitdem die Merope des Marchese Maffei bewundert wurde. Die Menge von italienischen Trauerspielen, die nach dieser Merope erschienen sind, ist kaum zu übersehen; und der Wetteifer hat bis auf die neueste Epoche der politischen Umkehrung Italiens fort gedauert [h]). Nicht zu vergessen ist dabei der Umstand, daß die meisten dieser eifrigen Tragiker Personen vom ersten Stande waren. Einige ihrer Stücke möchten wohl manchem französischen Trauerspiele, das bekannter geworden ist, die Wage halten. Aber keines hat als ein Werk des siegenden Genies den übrigen den Preis abgewonnen. Zu einer speciellen Würdigung der vorzüglicheren unter ihnen ist also hier nicht der Ort. Zunächst auf die Merope folgt

h) Die vollständigste Nachweisung über die neueste dramatische Litteratur der Italiener findet man im 6ten Bande der Storia critica de' teatri antichi e moderni di *Pietro Napoli-Signorelli*, Nap. 1790. Mit dem Beiwort *critica* auf dem Titel muß man es nicht zu genau nehmen.

folgten die Trauerspiele des Venezianers Reconati und eines Doctors Barussaldi. Den griechischen Styl mit Chören suchten zuletzt noch ein Mal Domenico Lazzarini und sein Schüler Giuseppe Salio wieder in das italienische Trauerspiel einzuführen. Näher an den Styl der Merope hielten sich Semproni, Savioli, Corio und Antonio Bianchi. Mehr als die Trauerspiele dieser Autoren wurden die des Alfonso Varano und des Jesuiten Granelli bemerkt. Der feine Saverio Bettinelli, der die Würde seines geistlichen Ranges mit einer in Italien ungewöhnlichen Verehrung des unchristlichen Voltaire zu vereinigen wußte, ahmte auch die Trauerspiele Voltaire's nicht ohne Geschicklichkeit nach. An diese Reihe schlossen sich Carl Antonio Monti, der Graf Alessandro Carli, der Abate Willi, der Ritter Duranti, der Ritter Pindemonte, der Graf Campi, der Pater Salvi, und viele Andere. Dieses litterarische Wettrennen nach einem Ziele, das Keiner erreichte, wurde im J. 1772 noch durch den Preis vermehrt, den der Herzog von Parma auf das beste neue Trauerspiel setzte. Fünf Theaterstücke wurden auf diese Art als gute Trauerspiele zu Parma gekrönt. Ungefähr um dieselbe Zeit machte der Pater Ringhieri biblische Trauerspiele aus der Geschichte der Sündfluth und des Königs Nebukadnezar. Nach dem J. 1787 haben unter Andern noch Giovanni Greppi, der Senator Marescalchi, Matteo Borsa, der Abate Biamonti, der Abate Moreschi, der Graf Pepoli, der Abate Monti, und der Graf Alfieri Trauerspiele herausgegeben. Moreschi und Pepoli brachten zuerst Scenen aus der englischen Geschichte auf das italienische Trauerspiel-Theater.

 Graf

Graf Alfieri's Stücke übertreffen durch Natürlichkeit des Dialogs und durch Wärme des Ausdrucks viele andre.

Unter den Theaterstücken des Abate Willi und des Grafen Pepoli sind auch bürgerliche Trauerspiele und rührende Lustspiele (commedie lagrimose) im Style Diderot's, Mercier's und andrer Franzosen, die in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts bürgerliche und häusliche Rührung statt des tragischen Pathos des Corneille und Racine auf einige Zeit in die Mode brachten. Die Italiener würden geglaubt haben, der Ehre ihrer Litteratur etwas zu vergeben, wenn sie nicht auch diese französische Mode mitgemacht hätten.

Des regelmäßigen Lustspiels nahmen sich nach Goldoni besonders der Abate Willi und der Marchese Francesco Albergati an. Albergati ist der einzige italienische Lustspieldichter, dem es geglückt ist, den komischen Styl der französischen Charakterstücke mit französischer Feinheit nachzuahmen [i]). Zu Goldoni's Schule hatte sich vorher noch der Doctor Nelli von Siena gesellt. Von allen seinen Lustspielen ist aber nur selten noch die Rede [k]).

Gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ging das italienische Theater in Paris, das ein

i) Einige Nachricht von der Entstehung dieser Lustspiele und von der Aufnahme, die sie bei dem Publicum fanden, giebt der Marchese Albergati selbst in den kleinen Vorreden vor jedem Stücke des Nuovo teatro comico del Marchese Franc. Albergati Capacelli, Venez. 1778. in 5 Bänden.

k) Sie füllen indessen 5 Bände, die zu Venedig im Jahr 1762 herauskamen.

einzige außer Italien, wo echte Kunstkomödien gespielt wurden, in ein französisches Theater über. Unter der Direction des älteren Riccoboni hatte es im J. 1716 die äußerste Höhe seiner Ausbildung erreicht. Aber wenige Jahre nachher mußte der Arlechino auf diesem Theater sich schon bequemen, zur Abwechselung auch Französisch zu sprechen. Jetzt fingen mehrere französische Komiker an, gute Stücke im halb italienischen Geschmacke für dieses Theater zu liefern, das bis auf die neueste Zeit den Namen des italienischen behielt. Erst im J. 1780 wurden die italienischen Masken auf diesem Theater verboten, nachdem es durch das Spiel des berühmten Carlin oder, wie er eigentlich hieß, Carlo Bertinazzi, der zur Bewunderung aller Zuschauer in Paris der verbrauchten Rolle des Harlekin ein neues Interesse gab, zuletzt noch ein Mal in Aufnahme gekommen war. Immer wird es in der Geschichte des italienischen Geschmacks denkwürdig bleiben, daß um dieselbe Zeit, als Goldoni und seine Partei den komischen Nationalstyl der Italiener in Italien selbst vertilgen und sich dadurch den Franzosen empfehlen wollten, eben dieser Styl in Paris, zwar nicht dem französischen vorgezogen, aber doch neben diesem geschätzt wurde.

Die Schäferspiele, deren das italienische Publicum in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts nicht genug bekommen konnte, sind, wie es scheint, in und außer Italien auf immer von den Theatern verschwunden.

Von neuen Versuchen der Italiener in der epischen Poesie nach Fortinguerra ist wenigstens nichts allgemein bekannt geworden.

Die lyrische Poesie hat in der italienischen Litteratur immer mehr den alten Sonetten und Canzonen-Charakter verloren und sich zum Styl der Cantate geneigt, seitdem diese die verbindende Mittelgattung zwischen dem lyrischen und dramatischen Gesange geworden ist. An neuen Sonetten hat es in Italien bis auf unsre Zeit nicht gefehlt. Aber der romantische Geist der älteren Sonettenpoesie hat sich längst verloren. Fast alle Sonette, die man in den Werken neuerer italienischen Dichter und Versificatoren findet, sind kalte Gelegenheitsstücke. Zu den elegantesten dieser Art gehören die des Abate Carlo Innocenzio Frugoni [1]), der durch einige andre seiner vielen poetischen Werke bekannter geworden ist. Er lebte vom Jahr 1692 bis 1768. Seine Gönner waren besonders die Herzoge von Parma. Seine leichten, meist scherzenden Canzonetten interessiren mehr, als seine Sonette.

Die poetische Uebersetzung der Psalme von Saverio Mattei, die im J. 1773 heraus kam, verdient, bei dieser Gelegenheit nicht übersehen zu werden. Sie hat nur einen zu üppigen und hüpfenden Schwung des Rhythmus und einen fast zu italienischen Ton. Aber eben in dieser Art von leichtsinnig scheinender Modernisirung des alten ebräischen Psalmenstyls erkennt man die poetische Stimmung der heutigen Italiener.

Das beste Lehrgedicht in der italienischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts ist die Schauspiel-

1) In den drei ersten Bänden der schön gedruckten Opere del Sgr. Abate Carlo Innocenzio Frugoni, Parma, 1779.

spielkunst (l'Arte representativa) von demselben Lodovico Riccoboni, der vom J. 1682 bis 1752 lebte und das italienische Theater zu Paris auf einige Zeit in großes Ansehen brachte. Sein didaktisch-poetischer Styl ist ein wenig pretiös und ein wenig gedehnt, aber nicht ohne Geist; und seine Gedanken interessiren [m]).

Die Nachahmung des französischen Geschmacks brachte der poetischen Epistel in Italien einigen Gewinn. Die älteren italienischen Episteln sind Eins und Dasselbe mit den Satyren in der Manier Ariost's und Alamanni's. Die Kunst, bald ernsthaft, bald scherzend, praktische Gedanken in leichten Versen auszuführen und dieser Ausführung die Form eines Briefes zu geben, lernte zuerst Frugoni den Franzosen ab. Noch weiter brachte es in der Nachahmung der gefälligen Leichtigkeit und Präcision des französischen Epistelnstyls der Graf Francesco Algarotti, der, wenn gleich von Geburt ein Venezianer, doch ganz französisch gebildet war und deßwegen mit seinen Talenten und Kenntnissen um so leichter einen Zutritt in den litterarischen Zirkel des Königs Friedrichs II. von Preußen finden konnte. Der übrigen Verdienste, die sich Algarotti um die italienische Litteratur erworben hat, wird unten gedacht werden müssen. Er starb im J. 1764 [n]). Die neuesten unter den bekannter gewordenen poetischen Briefen in italienischer Sprache und

m) Die Arte representativa von Riccoboni kam im Jahre 1728 als ein Anhang der Histoire du théatre Italien desselben Verfassers heraus.

n) Algarotti's Episteln wurden zum ersten Male im Jahre 1759 gedruckt. Nachher sind sie in die Sammlung seiner Werke (Livorno, 1763) aufgenommen.

und französischer Manier sind die des Ritters Pindemonte [o]).

Die satyrische Poesie der Italiener hat fast unverändert ihre alte Gestalt behalten. Die ernsthafte oder regelmäßige Satyre ist eifernd und bitter, die burleske unsauber und possenhaft geblieben. In die erste Classe gehört der Triumph der Demuth (Trionfo dell' Umiltà), eine Satyre auf den römischen Hof, nebst zwölf Sermonen, vom Grafen Gasparo Gozzi, einem älteren Bruder des berühmten Carlo Gozzi [p]). Sie sind weit feiner und eleganter, als die des Ritters Dotti. Die burleske Satyre in Berni's Manier setzte besonders der Abate Frugoni fort [q]).

Ein seltsames Product des modernisirten Volkswitzes der älteren Italiener ist eine Art von Eulenspiegeliade in zwanzig Gesängen von zwanzig Verfassern. Sie hat den Titel: Bertoldo, Bertoldino und Cacasenno [r]) nach den drei Helden eines Volksmährchens, das für die Italiener ungefähr dasselbe

o) Unter dem Titel: Versi di Polidete Melpomenio (Bassano, 1784) findet man die poetischen Briefe des Ritters Pindemonte.

p) Der Trionfo dell' Umiltà und die Sermonen des Grafen Gasparo Gozzi kamen zu Venedig im Jahr 1764 heraus.

q) Ueber anderthalb hundert Sonetti bernieschi von Frugoni stehen im dritten Bande seiner Opere, unter andern solche, wie das erste, das sich anfängt:

In *atto maestoso di pisciare*
Stava sotto le scale il Dittatore.

r) Bertoldo, con Bertoldino e Cacasenno, in ottava rima, Venez. 1739, in 8vo. Die zwanzig Verfasser sind hinter der Vorrede aufgezählt und genannt.

selbe, was für uns die Geschichte Till Eulenspiegels, ist. Unter den Zwanzigern, die dieses komische Mährchen, jeder nach seinem eignen Witz, in Stanzen erzählen, ist Frugoni der berühmteste. Ihm gehört der zehnte Gesang.

Den Styl der äsopischen Fabeln des Phädrus haben in neueren Zeiten, mit mehr Leichtigkeit und Anmuth, als im sechzehnten Jahrhundert, Pavesi und Verdizotti *), der Abate Roberti und Don Lorenzo Pignotti nachgeahmt.

Außer diesen italienischen Gedichten aus dem achtzehnten Jahrhundert sind Theils einzeln, Theils in Sammlungen, so viele, deren Verfasser um dieselbe Zeit lebten, oder noch leben, gedruckt, daß sie zusammen eine Bibliothek von nicht kleinerem Umfange, als die der italienischen Poesie des sechzehnten Jahrhunderts, bilden. Sie zu registriren, zu ordnen und zu recensiren, überläßt der Geschichtschreiber, der nur die Fortschritte des litterarischen Geschmacks erzählen will, dem Litterator, der das Geschäft einer speciellen Bearbeitung dieses Faches der neueren Litteratur übernimmt. Einige dieser vielen Gedichte, z. B. die von Baretti, Bertola und Pellegrini sind bekannter geworden, als andre, die eben so wenig in Masse zu verwerfen sind, z. B. die von Calsabigi, Tagliazuchi, Passeroni, Damiani, Guarinini, Savioli, Sgrilli, Bregnoni, Neri, Fusconi, Cesarini, Colpani, Tartarotti, Ravizza, Parini, Oliveri, Bondi, Cimerio, Tommasini, Diodati, Salandri, Zuchiroli, Zeviani, Caval-

*) S. oben S. 358.

Cavalli, Cazza, Tarsia, Pozzi, Vanetti, Cataneo, Strasoldo, Florio, Zampieri, Saccenti, Moro, und Andern t).

Der italienische Nationalgeist hat also seine poetische Tendenz nicht verloren. Aber eine Verbindung von Begebenheiten, die kein Geschichtschreiber voraussehen kann, wird nöthig seyn, wenn dieser Nationalgeist wieder energisch wirken und auch in der Poesie sich nicht mit schön klingenden Versen, artigen Tändeleien, feierlicher Declamation und ergötzender Gedankenlosigkeit begnügen soll. Bis dahin ist unter den poetischen Merkwürdigkeiten des heutigen Italiens die Kunst der Improvisatoren von mehr Bedeutung, als die meisten gedruckten Sammlungen von neueren Gedichten. Jene Kunst beweiset, mit welcher Biegsamkeit und Kraft eine italienische Phantasie, wenn sie einmal in Bewegung ist, Bilder und Worte in poetische Verhältnisse zusammenträgt. Daraus erklärt sich, wie es einem Italiener auch bei einer nur mäßigen Cultur des Geistes möglich ist, durch ein Bändchen nicht schlechter Verse die Zahl der vielen, die er vor sich findet, zu vermehren, wenn er die Poesie seiner Vorfahren auch nur mit dem Gedächtnisse aufgefaßt hat. Der erkünstelte, und doch glückliche Enthusiasmus der heutigen Improvisatoren ist das lebendige Denkmal der guten Zeit des italienischen Geistes.

t) Werke von allen diesen Dichtern und Versificatoren, und noch viele andre, die in dasselbe Fach gehören, finden sich beisammen auf der königl. Universitätsbibliothek zu Göttingen.

Zweites Capitel.
Geschichte der schönen Prose.

Die schöne Prose hatte im neueren Italien nicht, wie im alten Griechenland, das Glück, zur Vollkommenheit zu reifen, nachdem ihr die Poesie glorreich vorangegangen war. Nur in den letzten Decennien des sechzehnten und den ersten des siebzehnten Jahrhunderts verräth sich der Rückgang der italienischen Cultur weniger durch die prosaischen Werke, die mit Fleiß geschrieben sind, als durch die Gedichte. Aber seit dieser Zeit war auch auf ein Mal alle wahre Beredsamkeit in der italienischen Litteratur ein volles Jahrhundert hindurch wie abgestorben; und nicht eher, als bis das Studium der französischen Schriftsteller in einigen Italienern die veraltete Idee von wahrer Schönheit des prosaischen Styls wieder weckte, schienen sie für diese Schönheit noch einigen Sinn gerettet zu haben.

Der Novellenstyl war es nicht mehr, was der wahren Prose im Wege stand. Jener Styl hatte sich von dieser immer mehr abgeschieden, seitdem Machiavell im Geiste der Alten den rechten Ton angegeben hatte. Es kamen auch keine neuen Novellen von Bedeutung mehr zum Vorschein. Aber das Studium der classischen Prose des Alterthums verlor den Einfluß, den es bis dahin auf die italienische Litteratur gehabt hatte. Sich selbst überlassen, ver=

vermochte nun der italienische Geist um so weniger, seinem Hange zum Weichlichen und Weitschweifigen im prosaischen Ausdruck zu widerstehen, je aufmerksamer die Kirche über den denkenden Kopf wachte, der etwas Ernsthaftes über die Gegenstände zu sagen hatte, deren freie und geistvolle Behandlung den prosaischen Autor bildet.

Den letzten Versuch, durch Schriften im Styl der altmodischen Liebes- und Heldengeschichten die italienische Lesewelt zu ergötzen, machte nicht ganz ohne Glück Francesco Loredano, ein venezianischer Patrizier, der im Scherz und Ernst Vielerlei schrieb. Sein Roman Dianea wurde bis zum Jahr 1667 drei und zwanzig Mal aufgelegt [u]). Er fand es auch nicht unschicklich, die Geschichte des Pyramus und der Thisbe in eine Novelle zu bringen und das liebende Paar romantische Briefe wechseln zu lassen. Ein ähnlicher Mißbrauch der Prose sind die genialischen Scherze (Scherzi geniali) dieses Loredano. So nannte er, wunderlich genug, eine Sammlung declamatorischer Briefe und Reden, die er auf die widersinnigste Weise den Helden und Heldinnen des Alterthums in den Mund legt [x]). Eben dieser

u) In den Opere di Gio. Francesco Loredano, Venez. 1767, in 8 Bänden, steht auf dem Titel der Dianea: *Vigesima terza impressione.* So fleissig wurde also im siebzehnten Jahrhundert ein Buch gelesen, das sich anfängt: Non era ancora adorato in oriente la Luna, nè l'imperio di Asia avea ricevuto il comando dalla tirannide d'un solo; quando in una isola del mar Carpatio approdò una rinforzata galea — per involarsi allo sdègno del cielo, *che col fabbricare monti dell' onde minacciava precipizj ai naviganti*, s'era ritirata etc.

x) In den Opere del Loredano sind die Scherzi geniali zum acht und zwanzigsten Male gedruckt.

ser Loredano that das Seinige, die scherzhafte und burleske Prose, die sich seit Berni in der Mode erhalten hatte, mit dem alt-romantischen Styl zu combiniren. Unter dem Titel: Akademische Einfälle (Bizarrie academiche) gab er ein Gemisch von Erzählungen und pedantisch komischen Abhandlungen heraus, die an Berni's Akademie [y]) erinnern, aber in der Vergleichung mit ihr sich nur noch frostiger ausnehmen. Selbst die didaktische Prose wollte Loredano wieder romantisiren. Seine Liebeszweifel (Dubbj amorosi), auf Verlangen einer Dame geschrieben, sind Abhandlungen über ungefähr dieselben Fragen, die in den alten Liebesgerichten (corti d'amore) verhandelt wurden, und ungefähr in demselben altromantischen Geschmacke ausgeführt. Endlich legte Loredano auch Hand an die politische Geschichte, um sie den alten Ritterromanen so ähnlich zu machen, als es ohne Verletzung der historischen Wahrheit möglich war. Er erzählte in einem Werke von eilf Büchern die Geschichte der Könige von Cypern aus dem Hause Lusignan (Istorie de' Rè Lusignani) [z]). Wäre die Sprache weniger schleppend, so würde diese Geschichte unter allen Schriften ihres Verfassers noch die beste seyn. Der Ruhm Loredano's starb mit seinem Zeitalter ab.

* * *

An die Cultur der satyrischen Prose, die mit der burlesken im sechzehnten Jahrhundert nicht ohne Geist vereinigt worden war, wurde schon im siebzehnten Jahrhundert wenig mehr gedacht. Das ein-

y) S. oben S. 334.

z) Im 5ten Bande der Opere.

einzige Werk dieser Art, das Aufsehen erregte, war Ferrante Pallavicino's himmlische Ehescheidung (Divorzio celeste) [a]), die keckeste Satyre, die gegen den Mißbrauch der geistlichen Gewalt je von einem Katholiken geschrieben ist. Ein Ketzer wollte dieser Pallavicino, den man mit vielen andern Schriftstellern aus derselben angesehnen Familie nicht verwechseln muß, durchaus nicht seyn. Was er aber seyn wollte, oder im Herzen war, ist schwer zu sagen. Einige seiner Freunde sprachen ihm aus guter Meinung eben das Werk ab, das ihn am bekanntesten gemacht hat. Aber er mußte doch mit dem Leben dafür büßen. In Avignon, wohin er nach mehreren Reisen gegangen war, wurde er in Verhaft genommen und im J. 1644 enthauptet. Die Art seiner Hinrichtung scheint zu beweisen, daß man ihn unmittelbar als einen Rebellen, und nur mittelbar als einen Ketzer bestrafen wollte. Sein ketzerisches Buch war auch mehr gegen die Person des Pabstes Urban VIII. und die Mißbräuche der geistlichen Gewalt, als gegen diese Gewalt überhaupt gerichtet. Aber ärgerlich ist das Buch darum nicht weniger, auch nach protestantischen, und selbst nach philosophischen Begriffen. Es ist ein komischer Roman in Briefen und Monologen, wahrscheinlich der erste in seiner Art. Die Correspondenten und Interlocutoren sind Gott der Vater, Gott der Sohn, der heil. Paulus, der heil. Lucas, Mönche, Nonnen, und andre Personen. Gott der Vater giebt dem Sohne seine Mißbilligung darüber zu erkennen, daß der Sohn noch immer der Vermählte der Kirche bleibe, die jetzt ein so scandalöses Leben führe. Der Sohn

a) Ich kenne sie nur aus den Opere *scelte* di Ferrante Pallavicino; Villafranca, 1660, in 8vo.

Sohn erklärt sich. Der heil. Paulus wird nach Rom abgesandt, um über die Lebensart der Kirche Bericht abzustatten. Der Bericht fällt so aus, daß im himmlischen Ehestandsgerichte auf Scheidung erkannt werden muß. Nun melden sich die lutherische, die reformirte und andre ketzerische Kirchen als Bräute. Sie werden aber alle zurückgewiesen, weil der Heiland lieber im Cölibat leben, als mit einer menschlichen Kirche wieder vermählt seyn will. Pallavicino's Ausführung dieser kecken Idee hat wenig ästhetischen Werth. Zur Kritik ihres Zwecks ist hier nicht der Ort.

* * *

Am längsten erhielt sich der Geist der wahren Prose im historischen Style. Einige italienische Geschichtschreiber, die noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebten, verdienen Männer des sechzehnten zu heissen. Der erste unter ihnen ist der Pater Paolo Sarpi, ein Venezianer. Er war im J. 1552 geboren, trat in den Serviten Orden, und vertheidigte die Freiheit der weltlichen Regierungen gegen die päbstliche Gewalt so tapfer, daß ihn der Pabst Paul V. in den Bann that. Dieselben Grundsätze, die Sarpi vertheidigte, behauptete auch der Senat von Venedig gegen den Pabst. Sarpi wurde also im Schooße seiner Vaterstadt von dem Bannstrahle nicht getroffen. Er lebte bis zum J. 1623. Seine Geschichte des tridentinischen Conciliums b), zu der er sich nicht als Verfasser bekannte, ist,

b) Istoria del concilio Tridentino, Londra, 1619, in fol. Der Verfasser heißt auf dem Titel *Pietro Soave*. Daß dieser Pietro Soave und der Pater Sarpi oder Fra

ist, wenn gleich kein Meisterwerk in der historischen Kunst, doch die erste pragmatische Kirchengeschichte in einer neueren Sprache; nicht schön, aber auch nicht ungeschickt geschrieben. Anziehend für den Verstand wird diese Geschichte des tridentinischen Conciliums schon dadurch, daß sie historische Ausführung eines Grundsatzes ist. Sie soll beweisen, daß die Trennung der abendländischen Kirche, die durch Luther's und Zwingli's Reformation bewirkt wurde, füglich hätte verhütet werden können, wenn der römische Hof nicht die Behauptung einer widerrechtlichen Hoheit in weltlichen Verhältnissen dem Wohl der Kirche vorgezogen hätte. Die Freimüthigkeit, mit welcher Sarpi, sonst ein gewissenhafter Katholik, die Intriguen aufdeckt, durch die man von Rom aus die redlichen Bemühungen der gutgesinnten Prälaten in der tridentinischen Versammlung entkräftete, ist für jeden Geschichtschreiber nachahmungswerth. Wenn die Simplicität der Erzählungsart dieses Geistlichen einem feineren Geschmacke nicht genügt, so muß man nicht vergessen, daß die Erzählung theologischer Streitigkeiten, die nächst den Intriguen hier die Hauptsache waren, mit den Gesetzen der feineren Darstellungskunst kaum vereinbar ist [c]).

Einen Stoff, in dessen Bearbeitung der größte Geschichtschreiber alle seine Talente benutzen konnte, wählte zur historischen Darstellung Arrigo Caterino Davila, der Sohn eines Cypriers von angesehener Familie, geboren im J. 1576. Durch seinen Vater, der von der Insel Cypern, als diese eine Beute der

Fra Paolo, wie er auch oft genannt wird, eine und dieselbe Person ist, hat man erst spät entdeckt.

c) Die Proben des Styls werden von hier an ohne Nachtheil dieser Geschichte wegfallen können.

der Türken würde, nach Venedig geflüchtet war, kam Davila schon in seiner Kindheit in Verbindung mit dem königlich französischen Hause. Der König und die Königinn von Frankreich waren seine Pathen. Unter ihrem Schutze wurde er in der Normandie erzogen. Dann nahmen ihn seine Pathen als Pagen an ihren Hof. Als er achtzehn Jahr alt war, trat er in französische Militärdienste und zeichnete sich bei mehrern Gelegenheit rühmlich aus. Im J. 1599 kehrte er auf Verlangen seines Vaters nach Italien zurück. Er wurde nun Offizier in venezianischen Diensten, stieg von einer militärischen Ehrenstufe zur andern, bekleidete die Stelle eines Gouverneurs in Dalmatien, in Friaul und auf der Insel Candia, und galt in Venedig für den ersten Mann nach dem Dogen. Sein Degen wurde nicht weniger respectirt, als seine Feder. Seine Biographen vergessen nicht, eines Duells zu erwähnen, in dem er seinen Gegner durch und durch stieß. Unglücklich und seltsam war sein Tod. Auf einer Reise in Amtsgeschäften, wo er mit einem unbedeutenden Menschen in Streit gerathen war, wurde er von diesem Elenden meuchelmörderisch mit einer Pistole erschossen. Er stürzte todt zu Boden in Gegenwart seiner Gattin und seiner Söhne. Ein Blutbad entstand auf der Stelle, wo er gefallen war. Einer seiner Söhne erlegte den Meuchelmörder, dessen Anhänger wieder Davila's Capellan niederstießen. Mehrere Personen wurden in diesem Gemetzel verwundet. Es ereignete sich im J. 1631. Die Geschichte der bürgerlichen Kriege in Frankreich d), durch die Davila's

d) Die Storia delle guerre civili di Francia, da Arrigo Caterino Davila ist eins von den Werken, die man freilich in den meisten europäischen Sprachen lesen kann.

vila's Nahme bekannter geworden ist, als durch seine militärischen Verdienste, hatte er ein Jahr vor seinem Tode herausgegeben. Es ist schwer, genau den Rang zu bestimmen, den er als pragmatischer Geschichtschreiber neben Machiavell und Guicciardini einnehmen soll. Nur über diese darf man ihn nicht stellen. Aber in der Vergleichung mit neueren Geschichtsbüchern behauptet Davila's Werk leicht vor sehr vielen den Vorzug. Es trägt den Charakter des praktischen Mannes, der in der großen Welt zu leben und zu wirken gewohnt war, der die Begebenheiten, die er erzählt, nicht bloß aus Büchern kannte, und der einen Theil derselben mit erlebt hatte. Es ist ein ausführliches, fast weitläuftiges Werk, wenn gleich nur in funfzehn Bücher eingetheilt. Die Ausführlichkeit gehörte wesentlich zu Davila's Plan. Denn was sich in dem Zeitraume vom J. 1559 bis 1598, den sein Buch umfaßt, Merkwürdiges in den politischen und kirchlichen Verhältnissen Frankreichs zugetragen hatte, wollte Davila mit pragmatischer Gründlichkeit erklären, und nicht bloß erzählen. Er wollte jede öffentliche Begebenheit durch die Irrgänge der Leidenschaften und besonders der Hof-Intriguen bis zu ihrem verborgenen Keime verfolgen. Sich dazu die nöthigen Notizen zu verschaffen, benutzte er jede Bekanntschaft, die er bei seinem langen Aufenthalte in Frankreich und in französischen Diensten gemacht hatte. Kein neuerer Geschichtschreiber vor Davila hat sich das Studium der politischen Intriguen so angelegen seyn lassen. Aber dieses Studium verleitete ihn nicht nur zur Umständlichkeit; es verwickelte ihn

Aber sollte eine neue deutsche Uebersetzung jetzt nicht ein neues Interesse haben, seitdem eine andre Zerrüttung in Frankreich durch Einen Mann auf eine ähnliche Art geendigt ist!

ihn auch in Subtilitäten, die, wenn sie auch nicht eines Historikers unwürdig sind, doch seine historische Treue verdächtig machen, weil sie besorgen lassen, daß er wohl ein Mal die Facta nach den Erklärungsgründen gemodelt habe, um sie nur sinnreich erklären zu können. Abgerechnet diesen Hyperpragmatismus, ist Davila's Geschichtsbuch eins von denen, die auch im großen Publicum Leser finden können. Ohne romaneske Verbrämungen des Styls, hat es das innere Interesse eines Romans, besonders von der Epoche an, wo Heinrich IV., der Fürst, in dessen Charakter die Vorzüge und Schwächen des romantischen Rittersinns bis zum Wunderbaren mit dem politischen Verstande der neueren Zeit vereinigt waren, auf den Schauplatz tritt und der Zerrüttung Frankreichs durch eine schöne und heroische That nach der andern ein Ende macht. Das Lob, das Davila diesem Könige ertheilt, unter dessen Fahnen er als Jüngling in den Niederlanden gedient hatte, ist seitdem zu oft von der ganzen Nation ausgesprochen worden, als daß es auch nur noch den Schein der Parteilichkeit haben könnte. Das ganze Werk verbindet das Interesse eines Romans mit pragmatischer Einheit eben dadurch, daß die innern Zerrüttungen Frankreichs, die Davila beschreibt, ungefähr um dieselbe Zeit anfangen, als der Mann geboren wurde, der bestimmt war, Glück und Frieden wieder in sein Vaterland zurückzuführen.

Der dritte italienische Geschichtschreiber, der [illegible] siebzehnten Jahrhundert noch im Geiste des sech[illegible]nten schrieb, ist Guido Bentivoglio. Er [illegible]te vom J. 1579 bis 1644. Der Rang seiner [illegible]amilie und seine Talente beförderten ihn zur Cardin[illegible]würde. Als päbstlicher Nuntius war er vom J. 1[illegible]7 bis 1616 in den

den Niederlanden, wo damals die neue Republik, nach einem langen und blutigen Kampfe mit der spanischen Monarchie, endlich ihrer selbst mächtig zu werden und sich als ein selbstständiger Staat zu behaupten anfing. Alle vorhergegangene Begebenheiten waren noch in so lebhaftem Andenken, daß ein Mann von Bentivoglio's Geiste an Ort und Stelle leicht alle genaueren Nachrichten einziehen konnte, deren er bedurfte, um die Geschichte des Krieges zwischen den Niederländern und Spaniern pragmatisch zu erzählen. Bentivoglio's Nebenbuhler in der Erzählung eben dieser Geschichte war der Jesuit Strada. Aber Strada schrieb lateinisch. Welcher von Beiden den Preis der historischen Kunst dem Andern abgewonnen hat, kann also hier nicht untersucht werden. Bentivoglio nannte sein Buch: Geschichte des flandrischen Krieges (Della guerra di Fiandra) e). Des Hyperpragmatismus hat er sich wohl nicht schuldig gemacht. Auch die pragmatische Einheit fehlt der Composition seines Werks. Daß er entschieden Partei gegen die protestantischen Niederländer nahm, brachte sein geistliches Amt so mit sich. Die Humanität, die seinen Katholicismus mildert, macht ihm Ehre. Aber er war ein gar zu eleganter Geschichtschreiber. Vom langweiligen Chronikenstyl hielt er sich weit genug entfernt, aber auch zu weit vom ernstlichen Styl der Sache. Er affectirte keine antiken Phrasen, wie der Cardinal Bembo f); aber es lag ihm doch zu viel daran, schön zu erzählen. Hat man ihm indessen dieses verziehen, so muß man auch der Klarheit seiner Darstellung und der Präcision seiner Spra-

e) Sie erschienen stückweise in so genannten Decaden. Genauere bibliographische Auskunft giebt Fontanini in seiner Bibliothek, im Fache: d'istoria civile.

f) S. oben, S. 2[illegible].

Sprache Gerechtigkeit widerfahren lassen. Diese Präcision besonders macht mit der Geschwätzigkeit der meisten italienischen Prosaisten einen Contrast, in welchem Bentivoglio als ein Mann von seltenem Geschmacke glänzt.

Alle diese Historiker ließen noch nicht von der Gewohnheit ab, nach Art der Alten, die Kraft ihrer Erzählungen durch erdichtete Reden zu verstärken. Eben dieser Gewohnheit blieben auch mehrere Italiener getreu, die gegen die Mitte und in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in lateinischer oder italienischer Sprache historische Werke schrieben. Einer von diesen war der venezianische Patrizier und Ritter Battista Nani, der im Jahr 1678 starb. Seine Geschichte von Venedig (Istoria della republica Veneta) [g]) begreift den Zeitraum vom J. 1613 bis 1673, also Begebenheiten, die er größten Theils selbst erlebt hatte; denn er war drei und sechzig Jahr alt, als er starb. Ein Meister in der historischen Kunst war er nicht. Er erzählt nur besser, als ein Chronikenschreiber. Auf den historischen Pragmatismus verstand er sich auch nur unvollkommen; denn, nicht zufrieden, die Facta nach ihren Ursachen, so gut er von diesen unterrichtet war, zu verbinden, mischte er politische Betrachtungen, und nicht immer von der scharfsinnigsten Art, in seine Erzählung.

Seit dieser Zeit verwandelte sich die Neigung zur historischen Darstellungskunst, in der die Italiener allen neueren Nationen Muster geben zu wollen schienen, unvermerkt in immer geistloseren Sammelfleiß. Die berühmtesten unter den italienischen Historikern des achtzehn-

g) Die mir bekannte Ausgabe dieser Istoria Veneta (Venez. 1680, in 4to) heißt auf dem Titel die vierte.

zehnten Jahrhunderts bis auf die Zeit der Oberherrschaft des französischen Geschmacks in Italien begnügten sich entweder, wie Muratori, mit dem Verdienst der sorgfältigen Prüfung und des gewissenhaften Berichts, oder sie schränkten sich, wie Maffei, auf topographische Verhältnisse ein, die zu wenig inneres Interesse haben, um zur pragmatischen Darstellung zu begeistern [h]).

Bei dieser Lage der historischen Litteratur der neueren Italiener verdiente die bekannte Universalgeschichte von Italien, die ihr Verfasser, der Abate Denina, die Revolutionen Italiens [i]) nannte, allerdings die Aufmerksamkeit, deren sie werth gefunden wurde.

* * *

Um die Veredelung der didaktischen Prose in italienischer Sprache war seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts bis in das achzehnte auch nicht ein einziger vorzüglicher Kopf bemüht.

Die philosophischen Schriften des Giordano Bruno, der, gegen die Gewohnheit seiner Zeitgenossen, dialektische und metaphysische Speculationen in seiner Muttersprache vortrug, sind, von der rhetorischen Seite angesehen, kaum lesbar.

Erst

h) Des Marchese Scipione Maffei ausführliche Erzählung der Geschichte seiner Vaterstadt Verona nimmt den 4ten und 5ten Band seiner sämmtlichen Werke ein.

i) Rivoluzioni d'Italia (Torino, 1769, in 3 Quartbänden) hat der Abate Denina sein Buch genannt. Da es ein Abriß aller merkwürdigen Veränderungen seyn soll, die Italien von den ältesten Zeiten her erlitten hat, so konnte es nicht wohl in dem Sinne, wie die Geschichtsbücher Machiavell's, Guicciardini's und Davila's, pragmatisch ausfallen.

Erst seit der Periode der Nachahmung des franzősischen Styls in Italien wurden wieder italienische Abhandlungen geschrieben, in denen sich eine natürliche und klare Entwickelung zusammenhängender Gedanken mit einer edlen Diction vereinigte. Aber in den ersten Decennien des achtzehnten Jahrhunderts, als das italienische Theater schon großen Theils französirt war, wirkte der französische Geschmack auf die italienische Prose noch wenig oder gar nicht. Die beiden gelehrten Männer, die gerade damals unter andern auch die Cultur der italienischen Prose erneuerten, bildeten ihren didaktischen Styl nach den Alten. Der erste war der elegante Jurist Gravina. Seine Abhandlungen fielen etwas besser aus, als seine Trauerspiele nach antikem Zuschnitt. Im folgenden Capitel wird ihrer, wegen des Inhalts, genauer gedacht werden müssen [k]). Ungefähr in derselben Manier schrieb der Marchese Maffei seine Abhandlungen über moralische, physicalische, litterarische und historische Gegenstände [l]). Positives Verdienst hat diese Manier, die sich mehr der Form, als dem Geiste der antiken Prose nähert, nur wenig; aber sie ist anspruchlos, correct und natürlich.

Durchaus französirt wurde der Styl der vorzüglichsten Verfasser italienischer Abhandlungen und andrer didaktischen Schriften bald nachher, als mit der französischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts auch die neue oder französische Art zu philosophiren in Italien Wurzel faßte. Sinnreiche, elegante und amü-

k) Außer Gravina's bekannterer Schrift: Della ragione poetica, gehört hierher auch noch eine Abhandlung über das Trauerspiel, die seinen Trauerspielen (S. oben) zum Fundament dienen soll.

l) Sie finden sich zerstreut in seinen Werken.

amüsante Popularität im Schreiben, wie im Denken, nahm die Stelle der bescheidenen Gründlichkeit ein, für welche die italienischen Gelehrten bis dahin, wenn gleich nicht die Kraft, doch den Sinn ihrer Vorfahren behalten hatten. Für die Fackel der Vernunft hielt man nun auch in Italien das Irrlicht des Witzes; und das verehrte Haupt der neuen Schule der Oberflächler im Denken und Schreiben war wie überall, Voltaire. Die Vorliebe, die Voltaire für die italienische Sprache empfand, oder affectirte, schmeichelte mehreren guten Köpfen in Italien um so mehr, weil es kurz zuvor noch Ton unter den französischen Belletristen gewesen war, auf alles Italienische herabzusehen. Gegen Voltaire's unchristliche Frivolität sträubte sich noch immer etwas im Herzen seiner italienischen Verehrer. Aber der ernsthafte Voltärianismus schien ihnen desto nachahmungswerther, besonders dem Grafen Algarotti, der noch dazu durch die Gunst des Königs Friedrichs II. mit Voltaire in unmittelbare Verbindung gekommen war und, wie er, den preußischen Cammerherrnschlüssel trug. Elegant, artig und klar, aber ja nicht zu tiefsinnig, wie es einem Schüler Voltaire's ziemte, schrieb Algarotti seine Abhandlungen [m]) und seine zu ihrer Zeit nicht wenig gepriesenen und auch in Sonetten beklingelten Gespräche über die Optik nach Newtonischen Grundsätzen für Damen [n]).

Ein Voltärianer in seinem didaktischen Styl, aber doch weniger als in seinen Trauerspielen, wurde auch der seine

m) Sie nehmen den größten Theil seiner Opere (Livorno, 1767, in 7 Octavbänden) ein.

n) Einzeln gedruckt unter dem Titel: Neutonianismo per le Donne; 1737. In den Opere del Conte Algarotti (Tom. I.) heißen sie Dialoghi sopra l'Ottica Neutoniana.

seine Prälat Bettinelli. Seine Schrift über den Enthusiasmus nimmt unter den lebhaft geschriebenen Abhandlungen keinen der letzten Plätze ein o). Nur herrscht in ihr der oratorische Styl über den didaktischen.

Wenn man auf gutes Glück eine neue italienisch geschriebene Abhandlung aufschlägt, wird man in der Regel entweder Nachahmung des französischen Styls, oder eine wichtig thuende Redseligkeit und Monotonie bemerken, die mit der classischen Würde der Alten so wenig, als mit der französischen Behendigkeit, übereinstimmt. Aber man wird auch nicht leicht die Bestrebung einiger vorzüglicheren Schriftsteller verkennen, sich einen kräftigen und prunklosen Styl der Sache zu bilden, für die sie mit Ernst und Wärme schreiben. Die Schriften des Marchese Beccaria p) und noch mehr das ausführlichere Werk über die Gesetzgebung von dem Ritter Filangieri q) können unter andern als Beweise des Dichterspruchs angeführt werden, "daß die alte Kraft in den italischen Herzen noch nicht ganz erstorben ist" r).

Am

o) Dell' Entusiasmo delle belle arti, Milano, 1769; und in den Opere del Abate Saverio Bettinelli, (Venez. 1780, 6 Voll.) im zweiten Bande.

p) Beccaria's weltkundige Abhandlung: Dei delitti e delle pene kann man von der rhetorischen Seite allenfalls auch als einen nicht mislungenen Versuch im italienischen Compendienstyl ansehen. Seitdem der Stifter einer neuen Philosophenschule den Marchese Beccaria einen Empfindler genannt hat, nennen ihn, wie man denken kann, auch die Commentatoren jenes Philosophen eben so. Aber sein Buch macht ihm darum nicht weniger Ehre.

q) La Scienza della Legislazione, del Cavalier Gaetano Filangieri, ediz. seconda, Napoli, 1781 — 85, 6 Octavbände.

r) Che l'antico valore

Negli

* *

Am wenigsten nachtheilig ist die Nachahmung des französischen Geschmacks in der Litteratur dem italienischen Briefstyl geworden.

Eine Sammlung von Briefen aus dem siebzehnten Jahrhundert von dem romantisirenden Loredano [s]) ist, so wenig auch ihr Inhalt bedeutet, nicht ganz zu verwerfen. Loredano verstand wenigstens methodisch, die bequemsten Wendungen des natürlichsten Briefstyls zu treffen. Nach der Absicht des Herausgebers sollten diese Briefe als eine classische Beispielsammlung zur Bildung des Briefstyls für die meisten Fälle des gewöhnlichen Lebens dienen. Sie sind auch oft genug gedruckt. Aber die declamatorische Künstelei Loredano's sticht auch in seiner Bemühung, sich recht natürlich auszudrücken, hervor.

Durch Nachahmung des französischen Briefstyls im achtzehnten Jahrhundert verlor der italienische, wenigstens in einigen gedruckten Sammlungen, nicht nur die methodische Umständlichkeit, von der man nach einem vermeinten Gesetz der guten Lebensart bis dahin nicht gern ablassen wollte; er gewann auch an innerem Interesse, weil man sich mehr gewöhnte, schöne Phrasen ohne gute Einfälle als eine gar zu kahle Artigkeit anzusehen. Indessen sind die scherzhaften Briefe des älteren Grafen Gozzi [t]) immer noch wortreich. Die Brie-

Negli Italici cor non è ancor spento;
zwei bekannte Zeilen aus einer Canzone Petrarch's an sein Vaterland.

s) Lettere del Sgr. Gio. Francesco Loredano, *decima nona impressione*, Venez. 1676, in 2 Theilen. Der Herausgeber, Ritter Giblet, hat diese Briefe in zwei und funfzig Classen abgetheilt.

t) Im 5ten Bande der Opere del Conte Gasparo Gozzi, Venez. 1758.

Briefe, die der Graf Algarotti auf seinen Reisen schrieb [u]), möchten wohl, auch wegen des interessanteren Inhalts, zu den vorzüglichsten in ihrer Art gezählt werden dürfen.

* * *

Zur Cultur des oratorischen Styls ist in Italien immer weniger Veranlassung gewesen, so viel akademische Gelegenheitsreden auch bis auf unsre Zeit in italienischer Sprache gehalten seyn mögen. Unter diesen Gelegenheitsreden sind die komischen (Cicalate) [x]), wenn dieser Name nicht schon zu vornehm für sie ist, noch nicht aus der Mode gekommen [y]).

Drittes Capitel.

Geschichte der Poetik und Rhetorik.

Vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts bis in das achtzehnte blieb die italienische Kritik, wenn wir Uebungen, die noch dazu meist unnütz waren, nicht für Fortschritte ansehen wollen, auf derselben Stelle stehen, wo Tasso mit seinen Freunden und Gegnern sie verließen. Und in dieser ganzen Zeit trug sie, wie vorher, zur Vervollkommnung der Poesie und Beredsamkeit wenig oder gar nichts bei. Der Geschichtschreiber, der nicht den Fortgang oder die Erneuerung fruchtloser Zänkereien umständlich berichten mag, hat von diesem Theile der italienischen Litteratur nur Weniges zu melden.

Ein

u) Viaggi di Russia, in Briefen. Opere, Tom. V.

x) Vergl. oben S. 337.

y) Auch in den Werken des Grafen Gasparo Gozzi (T. VI.) findet man eine Cicalata.

Ein kritischer Krieg, der nichts entschied, wurde gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts über Guarini's treuen Schäfer geführt. Ohne das Wesen der romantischen Schäferpoesie aufzuklären, untersuchte man nach dem Aristoteles und nach eigenen Einfällen, ob eine schäferliche Tragikomödie eine gute, oder eine verwerfliche Art von Dichtung sei. Jason de Nores, ein Cyprier, der nach Venedig geflüchtet war, schrieb gegen den treuen Schäfer. Seine Kritik erregte Aufsehen, weil er, unter mancherlei andern Schriften, auch eine Theorie der Beredsamkeit herausgegeben hatte, an die jetzt außer den Litteratoren niemand mehr denkt. Guarini vertheidigte sein Werk. Nun stritten für und gegen den treuen Schäfer Faustino Sommo, Giampietro Malacreta, Giovanni Savio, und andere, deren Namenreihe hier ohne Nutzen stehen würde. Jason de Nores starb im J. 1590, also noch vor Tasso [z].

Nicht mehr Gewinn brachte der wahren Kritik der Angriff Tassoni's, des Verfassers des Eimerraubs, gegen die poetische Autorität Petrarch's. Die blinden Lobredner der petrarchischen Poesie verdienten eine Züchtigung. Aber Tassoni zeigte zu wenig Sinn für die Vorzüge dieser Poesie, um ihre Fehler mit Nutzen zu rügen. Sein Tadel war überdieß noch mikrologisch [a]). Und wenn auch Petrarch's lebhafter Vertheidiger Aromatari, ein junger Mann von

z) Ausführlichen Bericht statten über diese Zänkerei Quadrio, Crescimbeni und Fontanini ab. Eine kurze Uebersicht giebt Tiraboschi, Tom. VII. p. 3. p. 156. — Die Rhetorik des Jason de Nores (Della Rettorica libri III.) kam zu Venedig, im J. 1554 heraus.

a) Vergl. oben, S. 375. und Tiraboschi, T. VIII. p. 323.

von fünf und zwanzig Jahren [b]), gegen den geübteren Tassoni nicht Recht behielt, hatte darum Petrarch den Proceß nicht verloren.

Von Nutzen hätte der Streit werden können, der sich über die Manier Marino's erhob, als zuerst der Meuchelmörder Murtola, und dann der unbedeutende Stigliani die Marinisten herausforderten [c]). Aber auch dieser Streit hatte für die italienische Poesie wenig oder gar keinen Nutzen. Die Marinisten wurden, um Recht zu behalten, nur hartnäckiger in der Vertheidigung und Nachahmung aller Fehler ihres angefochtenen Meisters; und ihre Gegner hatten schon im Voraus zuviel dadurch verloren, daß zuerst ein Murtola, und dann ein Stigliani an ihrer Spitze stand.

Wenn der Ausspruch italienischer Litteratoren den Werth einer historischen Wahrheit hätte, so wäre die größte Begebenheit in der Geschichte der italienischen Kritik die Stiftung der Akademie der Arkadier zu Rom im J. 1690. Denn diese Akademie soll seit ihrer Stiftung bis auf die neueste Zeit die Stütze des guten Geschmacks und die Pflegerinn des wahren Genies in Italien gewesen seyn. Die Meinung der Stifter war gut genug. Sie wollten den schwankenden Geschmack auf eine ähnliche Art fixiren, wie die Akademie Della Crusca die Sprache fixirt hatte. Die Alten und die italienischen Classiker des sechzehnten Jahrhunderts sollten durch sie eine unverjährbare Autorität gewinnen, ohne das neuere Genie gewaltsam zu beschränken. Vorzüglich viel Mühe gab sich um die Stiftung dieser Akademie der Canonicus Giammario Cres-
cimbe-

b) Mazzuchelli hat in seinem Wörterbuche dem Aromatari einen Artikel gewidmet.

c) Vergl. oben, S. 388, 2c.

cimbeni. An ihn schlossen sich unter Andern die Dichter Guidi, Menzini, Zappi, und der elegante Jurist Gravina. Der letzte brachte die Gesetze der Gesellschaft in feines Latein. Auch der gelehrte und gebildete Muratori trat in die arkadische Verbrüderung. In kurzer Zeit stieg sie in den Augen des italienischen Publicums, das den Untergang der unzähligen Akademien des sechzehnten Jahrhunderts noch immer nicht verschmerzen zu können schien, zu einem solchen Ansehen, daß man in ganz Italien nichts Nützlicheres thun zu können glaubte, als, dem Beispiele der römischen Arkadier zu folgen. Das alte Akademien-Spiel wurde so schnell wieder erneuert, daß man bald nicht weniger als acht und funfzig arkadische Gesellschaften zählen konnte, die sich Colonien des römischen Arkadiens nannten. Man verfaßte besondre Lebensbeschreibungen berühmter Arkadier [d]); und wenn ein Schriftsteller, der zu dieser Gesellschaft gehörte, von den Litteratoren genannt wird, vergessen die meisten nicht, anzumerken, wie dieser Mann mit seinem Schäfernamen bei den Arkadiern hieß. Die Geschichte der Colonien des römischen Arkadiens ist wenig bekannt geworden; aber die Mutter-Akademie der Arkadier zu Rom besteht noch jetzt nach den alten Statuten.

Hätte diese Akademie wirklich geleistet, was ihre Mitglieder von ihr berichtet haben, so würde sie als ein Institut von seltener Wichtigkeit in der allgemeinen Geschichte der italienischen Redekunst nicht genug hervorgehoben

d) Crescimbeni, der erste Oberhirt dieser litterarischen Schäfer, gab schon im J. 1708 Vite degli Arcadi illustri zu Rom heraus. — Neuere Nachrichten über das Institut finden sich in Morei's Memorie istoriche dell' adunanza degli Arcadi, Roma, 1761.

hoben werden können. Aber schon ihr Name muß außer Italien mißtrauisch gegen die Reinheit des Geschmacks ihrer Stifter machen. Die phantastischen Formen der litterarischen Gesellschaften, in denen sich der Geschmack der Italiener des sechzehnten Jahrhunderts nur von seiner Schattenseite zeigt, am Ende des siebzehnten wieder einzuführen, war doch wohl keine litterarisch-große That. Die Schule der Marinisten gestürzt zu haben, können sich diese Arkadier auch nicht mit Grunde rühmen; denn um die Zeit, als die neue Geschmacks-Akademie sich bildete, war der Marinismus schon größten Theils aus der Mode gekommen. Daß zufällig ein Paar Mitglieder der arkadischen Gesellschaft einige nützliche Bücher kritischen und litterarischen Inhalts schrieben, ist kein Verdienst der Gesellschaft. Das ganze Institut konnte also zu Anfange dieses Buchs, ohne daß dadurch die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit verdunkelt wäre, mit Stillschweigen übergangen werden.

Ein bekanntes kritisch-litterarisches Werk ist Crescimbeni's, des Stifters der arkadischen Gesellschaft, Geschichte der italienischen Poesie mit den dazu gehörigen Commentarien und Gesprächen [e]). Es muß seinem Verfasser viel Zeit und Mühe gekostet haben. Mit einem so ausharrenden und keine Kleinigkeit verschmähenden Fleiße hat-

e) Die vollständige Ausgabe dieser Istoria della volgar poesia mit allem Zubehör ist die venezianische vom J. 1731, in 6 Quartbänden. Der erste Band enthält die eigentliche Istoria, wie ihr Verfasser sie nannte. Dann folgen die Commentarj mit den Supplementen, und zuletzt die kritischen Gespräche, das Leben des Verfassers, u. s. w.

hatte damals noch kein Litterator das Notizensammeln betrieben. Aber außer dem Verdienste einer gewissenhaften Compilation konnte sich Crescimbeni keines um die schöne Litteratur seiner Nation erwerben, so gern er sich auch durch die kritische Ausschmückung seiner Belesenheit als ein unverwerflicher Geschmacksrichter und Lehrer bewährt hätte. Und selbst jenes Verdienst wird dadurch sehr verkleinert, daß der fleissige Crescimbeni in den gesammelten Vorrath von Notizen und Beispielen nicht einmal eine verständige Ordnung zu bringen wußte. Wer dieses Werk zum historischen Nachschlagen gebrauchen will, hat Mühe, nur erst die Stelle zu entdecken, die ihn vermuthlich nach andern Stellen hinweiset, wo er dann vielleicht weitere Auskunft findet. Der erste Theil des Ganzen, der zunächst und unmittelbar den Titel einer Geschichte der italienischen Poesie führt, ist eine weitschweifige, verworrene, und mit mancherlei Excerpten aus verschiedenen Dichtern verflochtene Abhandlung über die Natur und Entstehung der bekanntesten Dichtungsarten. Die sogenannten Commentarien sind eine Registratur aller italienischen Dichter und Reimer, von denen Crescimbeni nur irgend einige Nachricht auftreiben konnte, und zur Probe des poetischen Styls eines jeden, ein Sonett, der Verfasser des Sonetts sei übrigens durch andre Gedichte noch so berühmt, oder das Sonett und der Verfasser dazu noch so unbedeutend. Eine besondere Freude scheint es dem sammelfleissigen Crescimbeni gemacht zu haben, die Verfasser guter und schlechter Sonette, die er mit gleicher Sorgfalt zusammengetragen hat, nach Hunderten registriren zu können. Die kritischen Gutachten, die er diesen Notizen beifügte, sind kaum oberflächlich; und geistlos, wie die ganze Compilation,

tion, sind die angehängten Gespräche über die poetische Schönheit. Aber Crescimbeni's Anhänglichkeit an die rein toscanische Diction, und die Nüchternheit seines Geschmacks, um derer willen die Deutschen ihn den italienischen Gottsched nennen könnten, haben ihm ein Ansehen verschafft, gegen das man in Italien noch nicht so laut, als in Deutschland, protestiren darf.

Mehr gelehrte Methode, und ein wenig mehr kritischer Scharfsinn, ist in der Abhandlung des Juristen Gravina von den Gründen der Poetik oder, wie man es auch übersetzen kann, von der Natur der wahren Poesie f). Gravina zeigt sich in diesem Buche, wie in allen seinen poetischen und prosaischen Schriften, als ein Verehrer der Alten. Nach seinem Bedünken verdienen die neueren Dichter nur in dem Maße Lob, als sich ihre Poesie der griechischen und römischen nähert. Was er für das Wesen der griechischen und römischen hielt, hatte er schon in einer Abhandlung über die alte Fabel an den Tag gelegt, als ihn eine Gönnerin der Gelehrten, Madame Colbert in Frankreich, aufforderte, seine Meinung auf eine ähnliche Art auch über die italienische Poesie und die italienischen Dichter zu sagen. Ungern, wie er versichert, ging er an die Arbeit, weil er von der italienischen Poesie gar nicht gern sprechen mochte g). Aber der Madame Colbert zu Gefallen arbei-

f) Della ragion poetica heißt es im Italienischen. Es ist öfter gedruckt; zuerst, so viel ich weiß, zu Rom im J. 1708, in 4to.

g) *Quella ripugnanza*, eccellentissima Signora, che mi ha sempre distolto dal ragionare delle Italiane poesie, e che

arbeitete er seine Abhandlung über die Poesie der Alten noch ein Mal durch, fügte eine ähnliche über die italienische Poesie hinzu, machte aus beiden Abhandlungen ein Werkchen von zwei Büchern, und gab diesem den Titel: Von den Gründen der Poetik. Er dachte sich dabei ungefähr so viel als einen Schlüssel zur Poetik; eine Wissenschaft, die sich, nach seinen Ideen, zur Poesie verhielt, wie die Geometrie zur Architektur [h]). Und da, nach seiner Ansicht der schönen Künste, zur Ausübung eine Regel, und zu der Regel ein Grund vorausgesetzt werden muß, so wollte er die Gründe der poetischen Gesetze, deren Wissenschaft die Poetik ist, erforschen. Er fing also, dem Scheine nach sehr gründlich, mit der allgemeinen Unterscheidung der Wahrheit von dem Irrthum an. Das Wesen und den Werth der Poesie fand er in der poetischen Wahrscheinlichkeit, durch welche der menschliche Geist, auch wenn er getäuscht wird, eine Richtung auf die Wahrheit annimmt. Nach dieser Voraussetzung wird das Verdienst zuerst der berühmtesten griechischen und lateinischen, und dann der italienischen Dichter in Gravina's Abhandlung gegen einander abgewogen. Jenen wird der Preis zuerkannt. Die meisten Neueren haben, nach Gravina, die Poesie, die ursprünglich "eine Wissenschaft aller göttlichen und menschlichen Dinge" war [i]), zu einem Spiel-

e che non si è potuta da persuasione altrui superare, ha ceduto unicamente al comando e desiderio vostro; ist der Anfang des zweiten Buchs.

h) Imperocchè *ad ogn' opera precede la regola, ed ad ogni regola la ragione.* — Or quella regola, *che la Geometria ha all' Architettura*, ha la scienza della poesia alle regole della poetica. *Libr. I.*

i) Sicche, sagt er, nell' origin sua la Poesia è la scienza del-

Spielwerke gemacht. Von Dante und Ariost spricht Gravina mit vieler Achtung, wegen der vielen und schönen Kenntnisse, die beide Dichter kunstreich in ihren Werken niedergelegt haben. Aber mit besonderer Wärme wird in dieser Abhandlung vor allen italienischen Dichtern der kalte und langweilige Trissin gepriesen, weil er so pünktlich und sorgfältig Schritt vor Schritt in die Fußstapfen der Alten zu treten bemüht gewesen war. Wären die italienischen Dichter Gravina's Lehren gefolgt, so würden sie keine andre Verse mehr gemacht haben, als solche, wie Gravina selbst machen konnte.

Ein weiteres Feld steckte sich zu seinen Untersuchungen über das Wesen der Poesie der Geschichtforscher Lodovico Antonio Muratori ab. Sein Buch von der vollkommenen italienischen Poesie erschien fast zu gleicher Zeit mit der Abhandlung des Gravina [k]). Seine Idee war aber nicht bloß, einen Grundsatz aufzustellen, und nach diesem Grundsatze über alte und neuere Dichter kategorisch abzuurtheilen. Er wollte die Geheimnisse der poetischen Kunst psychologisch in den Kräften des menschlichen Geistes aufsuchen und systematisch darlegen.

Man

delle umane e divine cose, convertita in imagine fantastica ed armoniosa etc.

k) Della perfetta poesia Italiana, zuerst gedruckt zu Modena, im J. 1706, in 2 Quartbänden, nachher zu Venedig mit einigen Anmerkungen von Salvini neu herausgegeben und öfter aufgelegt. — Mehrere Ideen enthalten Muratori's Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti, di *Lamindo Pritanio* (ein angenommener Name), Venez. 1717, in 12mo.

Man kann dieses Buch von der vollkommenen Poesie die erste italienische Aesthetik nennen. Es ist auch, verglichen mit Gravina's Abhandlung, ein sehr ausführliches Werk. In den drei ersten Büchern trägt Muratori eine allgemeine Geschmackslehre in besonderer Beziehung auf die berühmtesten Werke der italienischen Dichter vor. Eine Theorie der Dichtungsarten ist in diese Untersuchungen verwebt. Das vierte Buch ist eine Beispielsammlung aus italienischen Dichtern, mit einem kritischen Commentar begleitet. Das ganze Werk enthält, außer mancherlei brauchbaren Notizen, viele, zwar nicht tiefgedachte oder besonders scharfsinnige, aber doch vernünftige Gedanken, die zu Muratori's Zeit weniger im Umlauf waren, als jetzt. Aber die ästhetischen Elementarideen Muratori's waren zu unrichtig, als daß sie auch auf Umwegen zur wahren Kritik hätten führen können. Den wesentlichen Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft übersah Muratori wie alle italienischen Kritiker vor ihm. Er erklärte die Poesie für eine Tochter und Dienerin der Moralphilosophie. Nach dieser Voraussetzung suchte er den bürgerlichen Nutzen der poetischen Geisteswerke überhaupt, und ihre Rangordnung unter einander zu bestimmen. Unter seinen psychologischen Unterscheidungen kommen wunderliche Subtilitäten vor, z. B. die Eintheilung des guten Geschmacks in den fruchtbaren (buon gusto fecondo) und unfruchtbaren (buon gusto sterile). Die ganze Anordnung und Ausführung hat den Charakter eines denkenden Gelehrten, dem es nicht genügte, fremde Lehrsätze zu wiederhohlen und anzuwenden, der aber nicht genug philosophischer Kopf war, um mit Glück da fortzufahren, wo Aristoteles in seiner Poetik aufhört. Zur Befreiung der italienischen

nischen Kritik von der blinden Unterwerfung unter die Poetik des Aristoteles hat Muratori nicht wenig beigetragen.

Die kritischen Schriften des Marchese Maffei haben nur Particularien der Litteratur und Kunst zum Gegenstande [l]). Man findet in ihnen gute Gedanken; aber keine neuen Ansichten.

Die Verdienste Crescimbeni's, Gravina's und Muratori's hätte, so viel an ihm lag, Francesco Saverio Quadrio gern in seinem voluminösen Werke von der Geschichte und den Gründen aller Poesie [m]) vereinigt. Es kam in den Jahren 1739 bis 1746 heraus. Aber dieser Quadrio konnte in seine mühselige Compilation nicht einmal so viel Methode, als Crescimbeni in die seinige, bringen; und was er als kritische Bemerkung seinem Notizenwuste eingestreut hat, verdient kaum den Namen eines Urtheils.

Die Poesie und Beredsamkeit zusammen umfaßte der fleissige Erzbischoff Giusto Fontanini in seinem bekannten Buche von der italienischen Beredsamkeit, das von Apostolo Zeno mit Zusätzen neu herausgegeben wurde. Aber der erste Theil dieses Buchs ist fast bloß grammaticalisch, und der

l) Z. B. über die besten italienischen Dichter, eine Rede bei der Eröffnung der arkadischen Colonie zu Verona; über die Gedichte des Maggi; und andre Abhandlungen, die man in seinen Werken findet.

m) Storia e ragione d'ogni poesia — da Francesco Saverio Quadrio. Bologna e Milano, 1739 &c. in 7 dicken Quartbänden.

der zweite bibliographisch. Was es von Kritik enthält, ist von wenig oder gar keiner Bedeutung.

Ein anderer Geist kam in die italienische Kritik gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, als die französische Art, zu philosophiren, auch auf diesen Theil des menschlichen Wissens in Italien wirkte. Durch die Schriften des Grafen Algarotti und des Abate Bettinelli wurde die methodische Steifheit aus den Untersuchungen über Geschmacksangelegenheiten verdrängt, aber kein philosophischer Ernst eingeführt, der den Untersuchungsgeist stärken könnte, die Oberfläche eines Gegenstandes zu durchdringen.

Das beste historisch-kritische Werk in der neueren Litteratur der Italiener hat den Spanier Arteaga zum Verfasser [n]). Der Titel verspricht nur eine Geschichte der Oper. Aber das Buch enthält vortreffliche, wenn auch nicht ganz neue, doch auf eine neue Art gewandte und kräftig ausgesprochene Gedanken über Kunst und Poesie überhaupt. Wie weit es Arteaga in der Reinheit des italienischen Styls gebracht hat, müssen Italiener entscheiden. Nur hier und da wird sein spanischer Ernst ein wenig declamatorisch.

Eine Verlegenheit, aus der sich die italienische Kritik so bald noch nicht wird ziehen können, ist durch den Conflict des französischen und echt italienischen Geschmacks entstanden. Noch immer heißt das sechzehnte Jahrhundert in Italien die gute Zeit. Aber die Sitten der Nation haben sich seit die-

n) S. oben S. 403, Anmerk. t.

dieser guten Zeit zu sehr verändert, als daß die Poesie des sechzehnten Jahrhunderts für die heutigen Italiener nicht etwas Altväterisches haben sollte, das freilich in einem gewissen Sinne das ästhetische Interesse noch erhöhen, aber doch den neueren Bedürfnissen des Geschmacks nicht abhelfen kann. Selbst die italienische Sprache ist zum Theil französirt, und überhaupt nicht mehr ganz die alte. Streitschriften sind über die Frage gewechselt, ob es im achtzehnten Jahrhundert noch vernünftig sei, zu schreiben, wie die classischen Männer der guten Zeit schrieben o). Aber durch diese Streitschriften ist nichts entschieden. Und die neueste Unterwerfung eines ansehnlichen Theils von Italien unter die strenge Vormundschaft der französischen Republik macht die Rückkehr des italienischen Geschmacks zu der Kraft und Simplicität des sechzehnten Jahrhunderts für's Erste noch sehr unwahrscheinlich.

Ein rhetorisches Werk von irgend einiger Bedeutung ist seit zwei hundert Jahren in italienischer Sprache nicht geschrieben.

Ein kleines Wörterbuch zur Erklärung der Terminologie in der Poetik und Rhetorik gab im J. 1777 der Pater Ireneo Affò heraus p). Es ist aber, nach der Vorrede, nur für Anfänger bestimmt, und auch fast nur für diese von Nutzen.

o) Se oggidi scribendo si debba usare la lingua Italiana del *buon secolo*, ist der Titel einer Abhandlung, die im J. 1737 zu Verona herauskam. In mehreren neueren Schriften wird dasselbe Thema verhandelt.

p) Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare, del P. *Ireneo Affò*, Parma, 1777, in 8vo.

Beschluß
der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit.

Des Merkwürdigen in der schönen Litteratur der Italiener ist so viel, daß es sich der Mühe lohnt, aus ihrer Geschichte einige allgemeine Data noch ein Mal hervorzuheben und sie in einer pragmatischen Recapitulation zusammenzuordnen.

I. Schon das hohe Alter dieser Litteratur ist charakteristisch. Denn nicht leicht wird die ästhetische Cultur einer Nation den Charakter, den sie bei ihrer Entstehung annahm, so wenig als ein Mensch seine erste Erziehung, ganz verläugnen. Als vor fünf hundert Jahren die italienische Poesie und Beredsamkeit entstanden, war die Denkart und Sitte, die man jetzt mit Einem Worte die europäische nennen kann, nur erst im Keimen bemerklich. Die Italiener sind unter allen europäischen Nationen die einzige, in deren Litteratur der Geist jener Zeit den Geist der neueren durch alle Perioden seiner Entwickelung begleitet hat.

In der italienischen Poesie ist der Charakter des Jünglingsalters der neu europäischen Cultur mit seinen natürlichen Reizen und Fehlern abgedrückt. Gingen gleich die ersten italienischen Dichter nicht, wie

wie die griechischen, nur sich und ihrem Bedürfniß überlassen, aus der Schule der Natur hervor, so entstand doch ihre Poesie aus dem romantisch-jugendlichen Kraftgefühl ihres Geistes; und die Ketten, die ihr der Mönchspedantismus angelegt hatte, wurden eine nach der andern von eben diesem Kraftgefühle gesprengt. Die bestimmte Art von poetischer Ansicht, die dadurch entstand, ging in das Wesen der italienischen Poesie überhaupt über. Die Werke der besseren italienischen Dichter, von Dante bis Metastasio und Carlo Gozzi, sind deßwegen voll von echt poetischer Wahrheit und Eindringlichkeit; und selbst da, wo ihre Verfasser nach Grundsätzen altklug thun, drängt sich doch die unverwahrlosete Jugend des Geistes, die Seele der wahren Poesie, durch alle methodischen Einschränkungen hervor. Immer hat, ebendeßwegen, die Natur in der italienischen Poesie mit den Regeln, die älter, als sie, waren, gerungen, und sich nicht, wie z. B. in der französischen, ohne Widerstand nach ihnen bequemt. Außer Tasso's Jerusalem gehören fast alle italienischen Gedichte, die man schulgerecht nennen kann, in die zweite oder in eine noch weniger bedeutende Classe. Jugendlicher Uebermuth der Phantasie erzeugte in Italien die romantische Ritterepopée, erhielt das Ansehen der alten Kunstkomödie, begünstigte immerfort die burleske Satyre, ließ eine Zeitlang den Marinismus in Schwung kommen und ließ die Oper nicht eher zum Nationalschauspiel werden, bis wenigstens die aristotelischen Einheiten aus dem Wege geräumt waren. Und alle diese bestimmten Richtungen des italienischen Geschmacks erinnern mehr oder weniger an die Zeit, da sich die neuere Cultur von

der

der Denkart des Mittelalters abzuscheiden anfing. Von dieser Zeit an hat sich auch die romantische Redseligkeit, die nur zu oft wohllautende Geschwätzigkeit ist, von einer Generation italienischer Dichter zur andern vererbt. Der einzige Dante dichtete und schrieb wie ein poetischer Tacitus. Er stiftete aber auch keine Schule und blieb seiner Nation immer zur Hälfte ein Fremdling.

II. Durch die Geschichte der italienischen Poesie ist in der neueren Litteratur zum ersten Male die Wahrheit, bestätigt, daß ein Dichter nur dann das Ziel der Kunst, so gut er es mit seinen Talenten treffen kann, nicht verfehlt, wenn er den Charakter seiner Nation und seines Zeitalters nicht verschmäht. Die Poesie der italienischen Dichter vom ersten Range ist Nationalpoesie im Geiste der Jahrhunderte, in welchen diese Dichter lebten.

Zwei Mal ist der italienische Geschmack mit einem fremdartigen in Collision gekommen; zuerst mit dem antiken, und im achtzehnten Jahrhundert mit dem französischen. Es war keine schwache Versuchung für die Dichter des vierzehnten, funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, das neu entdeckte Alterthum enthusiastisch zu verehren, und doch seine ästhetischen Formen nicht blindlings zu wiederhohlen. Die Kritik jener Zeit war kein Verwahrungsmittel gegen die blinde Nachahmung, zu der die Poetik des Aristoteles in dem Sinne, wie sie damals als ein Corpus Juris ausgelegt wurde, jeden gebildeten Geist verführen zu müssen schien. An Proben der blinden Nachahmung des Alterthums ist auch in der italienischen

schen Litteratur, besonders der des sechzehnten Jahrhunderts, kein Mangel. Aber alle sind ein kümmerliches Formenwerk, von Trissin's befreitem Italien und seiner Sophonisbe an bis zu den Trauerspielen des Gravina. Wer in Italien wahres Dichtergefühl in sich trug, empfand, auch ohne es sich theoretisch verdeutlicht zu haben, den wesentlichen Unterschied zwischen der romantischen und antiken Poesie; und bewies, daß er beide verstand, eben dadurch, daß er sich nach der antiken bildete, ohne ihren Formen die neueren aufzuopfern, die seinem Geiste angestammt waren, wie die Sitten seiner Zeit und seines Landes. Dante betete seinen Virgil wie einen Heiligen an; aber es fiel ihm nicht ein, ein Heldengedicht in der Manier Virgil's nachzudrechseln. Petrarch schwärmte für die alten Classiker, wie für seine Laura; aber er sang seine Liebe, wie er sie fühlte, nach der veredelten Weise der Provenzalen. Angelo Poliziano, der griechische und lateinische Verse mit derselben Fertigkeit, als italienische, machte, dichtete seine berühmten Stanzen, wie mechanisch, im modernen Styl. Ariost wollte kein Homer seyn. Und selbst Tasso hatte einen zu richtigen Sinn, als daß er die Nachahmung des antiken Heldengedichts bis zur Verläugnung des romantischen Charakters der Ritterepopöe hätte übertreiben sollen.

Eben so unglücklich, als die Versuche, die italienische Poesie nach der griechischen und lateinischen umzuschmelzen, sind die Bemühungen ausgefallen, sie zu französiren. Als kein Nachahmer der französischen Schauspieldichter etwas mehr, als ein frostiges Zwitterwerk, zu Stande bringen konnte, dramatisirte Carlo

so Gozzi Volksmährchen im Styl der Kunstkomödie, und wurde der größte Schauspieldichter seiner Nation.

Es läßt sich nicht bezweifeln, daß auch die schöne Prose in der italienischen Litteratur großen Theils deßwegen immer hinter der Poesie zurückgeblieben ist, weil der allgemeine Nationalgeschmack keine andere, als die Novellenprose, die sich mit der italienischen Cultur entwickelt hatte, in Schuß nahm.

III. Das hohe Alter und die Nationalität der italienischen Litteratur erinnern auf eine doppelte Weise an ihre Einseitigkeit.

Man sollte glauben, daß in einem Zeitraum von einem halben Jahrtausend, in welchem der Gang der Cultur nie gewaltsam gehemmt wurde, und in einem Lande, wo das ästhetische Talent so einheimisch ist, wie in Italien, die Poesie und Beredsamkeit sich nach und nach in allen Formen, die der allgemeinen Denkart und Sitte nur nicht widersprachen, und in diesen mit der größten Mannigfaltigkeit hätten entfalten müssen. Daß sie es nicht thaten, befremdet noch mehr, wenn man sich an die Geschichte der italienischen Mahlerei erinnert; denn fast in allen möglichen Fächern dieser Kunst haben sich italienische Künstler in den verschiedensten Manieren, wenn auch nicht in allen mit gleichem Glück, doch mit verdientem Beifall, hervorgethan. Die Vergleichung der italienischen Redekunst mit der Mahlerei kann uns aber auch auf die Spur helfen, den Schlüssel zu dem be-

fremdenden Räthsel bald zu entdecken. Wenn Schärfe des Blicks, Zartheit des Geschmacks und Fülle der Phantasie, verbunden mit dem Talent zu einer bestimmten Nachahmung der Natur, den Dichter auf eine ähnliche Art, wie den Mahler machten, so würde es ohne Zweifel nicht weniger italienische Dichterschulen, als Mahlerschulen geben, und die italienische Poesie überhaupt würde an jeder Art von ästhetischem Interesse so reich seyn, als es die italienische Mahlerei überhaupt ist. Aber die Erfindungen des Dichters sind weit mehr, als die eines andern Künstlers, von der moralischen Cultur des Verstandes abhängig; mehr, als alle moralische Cultur des Verstandes galt den Italienern, selbst in ihrer schönsten Zeit, Gelehrsamkeit und Kirchenglaube. Nie war der Verstand im neueren Italien frei, wie er es im alten Griechenland gewesen war. Nie konnte auch der Geist der italienischen Dichter mit energischer Willkühr jede Richtung nehmen. Alle, außer Dante, schlossen sich daher an einen Vorgänger, dessen Poesie von der eines älteren Vorgängers ausgegangen und vorläufig schon von der Kirche tolerirt war. Eine Dichtungsart, die nur durch eine ganz neue Ansicht der Natur und des Menschen gewonnen und nicht aus den Quellen des Alterthums, der romantischen Vorzeit, und des Christenthums abgeleitet werden konnte, kam keinem Italiener in den Sinn. Die Erneuerung der poetischen Formen des Alterthums mißlang, weil der neuere Nationalgeist nur an den romantischen hing. In keinem Felde der Dichtung haben deßwegen italienische Dichter die Höhe der classischen Vortrefflichkeit erstiegen, außer in den Dichtungsarten, deren Ursprung sich in den rit-

terlichen Ergötzungen des Mittelalters verliert, und in der musicalischen Poesie, die der italienische Nationalsinn vielleicht immer verlangt hat. Von den alten Classikern borgten sie dafür desto mehr einzelne Gedanken und Bilder, die sich mit den neueren Formen in Harmonie bringen ließen. Aus sich selbst vermochten sie nur selten einen der tief eindringenden Gedanken zu schöpfen, in denen die poetische Energie und Originalität der philosophischen begegnen. Wem die italienische Poesie nicht sententiös genug ist, mag sich zuerst über seine Sentenzenliebhaberei mit der Kritik abfinden. Aber die italienische Poesie ist auch nicht reich an Gedanken, die mehr als Sentenzen sind. Jeder Vertraute der griechischen Musen kennt diese anspruchlosen und nichts weniger als schulmäßigen Gedanken, die, aus moralischer Anschauung unmittelbar entsprungen, das Innerste des geistigen Lebens treffen, und das stille Gefühl der Wahrheit erzeugen, mit welchem der Mensch vom Standpunkte der wahren Menschheit herab die Freuden und Leiden des Lebens übersieht. Nur in der Darstellung der Leidenschaften und der Schwärmerei, besonders aber in der Kunst der Beschreibung äußerer Zustände, Situationen und Handlungen, ist die italienische Poesie im Ganzen unübertrefflich.

IV. Wer den Unterschied zwischen antiker und romantischer Vorstellungsart in seinem ganzen Umfange verstanden hat, den wird beim ersten Gedanken auch die Bemerkung überraschen, daß sich keine Poesie in der neueren Litteratur der antiken Idealität des Styls mehr nähert, als die italienische, die doch nie ihre romantische Natur verläugnet.

Es war derselbe Himmel und dieselbe Erde, unter deren Einflusse sich im alten und im neueren Italien eine Sinnesart bildete, die sich zu der griechischen neigte, sobald sie nur eine der griechischen ähnliche Pflege fand. In Italien söhnte sich das Christenthum, das überall die schönen Künste verscheucht, oder zu Grunde gerichtet hatte, endlich mit ihnen aus. Es gab sogar einigen, besonders der Mahlerei, Baukunst und Musik, ein neues Leben. Mit der Poesie konnte es sich so nicht vereinigen; aber es ließ doch der Phantasie der Dichter Freiheit genug, auch wenn ihr Verstand gefesselt blieb, die Richtung zu nehmen, die ihrem Geschmacke die natürlichste war; und diese Richtung war dieselbe, die die Phantasie der Dichter im alten Griechenland nahm, so weit eine durchaus verschiedene Angewöhnung und Sitte eine Uebereinstimmung gestatteten. Von Natur, nicht durch Nachahmung der Alten hervorgekünstelt, wuchs der Keim des guten Geschmacks in Italien zum zweiten Male. Das erneuerte Studium der Alten trieb ihn nur zur Blüte. Diese Blüte behielt eben deßwegen die romantische Natur des Keims. Aber der romantische Geschmack wurde doch in Italien dem antiken ähnlicher, als in irgend einem andern Lande. Die Poesie der italienischen Dichter vom ersten Range zeichnet sich, wie die der griechischen, durch die höhere Simplicität, Klarheit und Grazie aus, in welcher alles Schöne natürlich und wie von selbst entstanden, und doch gleichsam aus reineren und geistigeren Elementen, als die ganze wirkliche Welt, geschaffen erscheint und den aufmerkenden Geist über alle gemeine Natur erhebt. Nach rein

ästhetischem Interesse geschätzt, würde die italienische Poesie im Ganzen durch die Idealität ihres Styls in der neueren Litteratur vor jeder andern den Preis verdienen, wenn sie reichhaltiger in ihrem Innern wäre.

Druck-

Druckfehler

im Texte des ersten Bandes.

Seite 7 Zeile 8 statt Gnelfen lies Guelfen
— = — 12 — ihn l. ihr
— = — 14 — Guelsen l. Guelfen
— = — 17 — in den l. in dem
— 9 — 2=3 — ästhetischen l. ästhetischen
— 12 — 24 — überdem l. über dieß
— 13 — 23 — eine l. einer
— 14 — 6 — überdem l. über dieß
— = — 27 — beliben l. blieb.
— 15 — 23 — aus den l. aus dem
— = — 29 — den Dichter l. dem Dichter
— 17 — 9 — Tosso l. Tasso
— = — 17 — Umstände l. Umständen
— 18 — 11 — Tasso's l. Tasso's
— = — 26 — Lobens l. Lebens
— 19 — 18 — regierten l. regierter
— 20 — 3 — Argoneuten l. Argonauten
— 21 — 24 — verschaft, den l. verschaft den
— 22 — 4 — den den l. den
— = — 6 — wurdt l. wurde
— 23 — 23 — überdem l. über dieß
— = — 32 — dann l. denn
— 26 — 23 — so unbekennt l. so unbekannt,
— 29 — 21 — Arriost l. Ariost
— = — 33=34 — ästhetischen l. Aesthetischen
— 30 — 4=5 — — — l. — —
— = — 19 — sich sich selbst l. sich selbst
— 31 — 1 — den Dichter l. dem Dichter
— = — 4 — seinen l. seinem
— = — 15 — Minnesingar l. Minnesinger
— = — 34 — ihrer l. ihren
— 32 — 23 — einen l. einem
— 33 — 2 — weltlichen l. weltlichem
— 35 — 23=24 — Aesthetiker l. Aesthetiker
— 38 — 6 — überdem l. über dieß
— 40 — 1 — Hagadorns l. Hagedorns
— = — 5 — hatten l. hätten
— = — 20 — vereinelten l. vereinzelten
— 45 — 16 — überdem l. über dieß
— 47 — 35 — einftel l. einfiel
— 48 — 6 — verschledenen l. verschiedenen
— 51 — 13 — befondere l. besondere
— = — 16 — ein Mittelalter l. im Mittelalter
— 53 — 11 — Stangen l. Stanzen
— 58 — 9 — überdem l. über dieß
— 59 — 5 — ihn l. ihr

Seite 60 Zeile 7 statt nichr l. nicht
— ? — 10 — ihn l. ihr
— ? — 11 — rs l. es
— 62 — 7 — denn l. dein
— 67 — 21 — grotrsk l. grotesk
— 70 — 2 — ihm l. ihn
— 71 — 6 — und l. um
— 78 — 6 — Gesandschast l. Gesandschaft
— 80 — 18 — Floren l. Florenz
— 81 — 12 — Charaketr l. Charakter
— ? — 20 — Dicher l. Dichter
— 83 — 12 — geben l. gåben
— 89 — 12 — Modefühl l. Modegefühl
— 91 — 8 — es l. es
— ? — 18 — elner l. einer
— 93 — 21 — ennegische l. energische
— ? — 37 — der l. des
— 95 — 35 — über dem l. über den
— 96 — 2 — Erflndung l. Erfindung
— ? — 5 — solche l. sollte
— 96 — 9 — bekannten l. bekannter
— 97 — 24 — zuscheiden l. scheiden
— 104 — 18 — den l. dem
— 113 — 26 — kraft l. Kraft
— 116 — 2 — der l. des
— 124 — 23 — durch l. "durch
— 135 — 27 — zårteste l. zarteste
— 135 — 22 — den l. der
— 146 — 23 — wirkt l. gewirkt
— 152 — 20 — überdem l. über dieß
— 162 — 23 — in l. im
— 278 — 17 — oberflächig l. oberflächlich
— 290 — 8 — Gein l. Sein
— 297 — 27 — felnem l. seinen
— 299 — 8 — Wlegunz l. Wlaganz
— 350 — 3 — italierische l. italienische

Druckfehler

in den italienischen Citaten des ersten Bandes.

Seite 56 Zeile 5 der Anmerk. statt riconosco lies riconosco.
— - — 9 — — — heu l. ben.
— - — 14 — — — lagrinar l. lagrimar.
— 57 — 10 — — — piaceutier l. piacentier.
— 60 letzte Z. — — — spieitel l. spiritel.
— 89 Zeile 5 — — — audare l. andare.
— - — 6 — — — piaugende l. piangendo.
— 92 — 6 — — — angel l. augei.
— 93 — 5 — — — riua l. ricca.
— - — 6 — — — couven l. convèn.
— - — 18 — — — villate l. viltate.
— 100 — 1 — — — gigautou l. giganto.
— - — - — — — coevegno l. convegno.
— 104 — 8 — — — s'i l. s'è.
— - — 17 — — — feu l. fen.
— 111 — 2 — — — scramma l. scranna.

Seite

Seite	Zeile	der Anmerk.	statt	
Seite 111	Zeile 22	der Anmerk.	statt	speda lies spada.
— 117	— 1	—	—	— cou l. con.
— 118	— 4	—	—	— concubina l. concubina.
— 125	— 9	—	—	— fieri l. fiere.
— 126	— 2	—	—	— Anselmuecio l. Anselmuccio.
— -	— 10	—	—	— ta l. tu.
— 128	— 1	—	—	— e l. è
— 131	— 8	—	—	— un aura l. un' aura.
— 139	— 3	—	—	— virtu l. virtù.
— -	— 12	—	—	— possone l. possono.
— -	— 13	—	—	— della l. zwei Mal dalla.
— 140	— 6	—	—	— fa l. fù.
— -	— 12	—	—	— parlera l. parlerà.
— 150	— 4	—	—	— expertaui l. expertem.
— 157	— 11	—	—	— lanro l. lauro.
— 162	— 3 v.u.	—	—	— dolce l. dolci.
— 188	— 1	—	—	— audar l. andar.
— 193	— 1 v.u.	—	—	— pasconsi l. pasconsi.
— 204	— 4 v.u.	—	—	— altrai l. altrui.
— 219	— 10	—	—	— no- l. uo-
— 221	— 3	—	—	— Barbagiani l. barbagianni.
— 256	— 6	—	—	— sciolte l. sciolti.
— -	— 6 v.u.	—	—	— seu l. sen.
— 263	— 3 v.u.	—	—	— ch'el l. ch'al.
— 266	— 4	—	—	— presuazione l. presunzione.
— 275	— 9	—	—	— la feconda l. le feconde.
— 286	— 8	- -	—	— Pragne l. Progne.
— —	— 16	—	—	— dolei l. dolci.
— 287	— 1 v.u.	—	—	— Mongibell l. Mongibel.
— 296	— 3	—	—	— seuto l. sento.
— —	— 5	—	—	— serive l. scrive.
— 303	— 11	—	—	— chiudensti l. chiudesti.
— 324	— 11	—	—	— cnore l. cuore.

Statt Mazzuechelli ist überall zu lesen Mazzuchelli.

Eine ganze Stelle ist zu berichtigen in den fünf letzten Zeilen S. 318. Die drei Wörter mit solcher Beharrlichkeit sind auszustreichen, und hinter fort ist ein Punct zu setzen. Was hierauf folgt von daß sie an bis trugen zu Ende der Periode ist auszustreichen, weil es unrichtig ist. Cinquecentisten nennt man die italienischen Dichter, besonders die Petrarchisten, des sechzehnten Jahrhunderts, und nicht wegen ihrer Menge, etwa als ob ihrer fünfhundert wären, sondern von dem *cinquecento* der Jahrzahl. Seicentisten heissen nach dieser Analogie die Sonnetten- und Canzonensänger des siebzehnten J. H. — Eine spöttische Nebenbedeutung scheint freilich diesen Titeln seit ihrer Entstehung immer angehangen zu haben.



